This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

ce
haft
ıcks
A. Seemann, Leipzig

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
Class
ref 682

Aeſthetik

als Wiſſenſchaft des Ausdrucks und allgemeine Linguiſtik

Theorie und Geſchichte

Von

Benedetto Croce

Nach der zweiten durchgeſehenen Auflage aus dem Italieniſchen überſetzt

von

Karl Federn

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1905

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA

Leipzig
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.

Dem Andenken

meiner Eltern

Pasquale und Luisa Sipari

und meiner Schwester Maria

Vorbemerkung

Der vorliegende Band besteht aus einem theoretischen und einem historischen Teile, zwei von einander unabhängigen Werken, die jedoch bestimmt sind, einander gegenseitig zu unterstützen.

Den Kern des theoretischen Teiles bildet eine Abhandlung, die unter dem Titel: „Fundamentale Sätze einer Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und der allgemeinen Linguistik“ in der Pontanianischen Akademie zu Neapel in den Sitzungen vom 8. Februar, 8. März und 6. Mai 1900 vorgelesen und im XXX. Band der Akten dieser Akademie veröffentlicht wurden. Bei ihrer Umarbeitung hat der Verfasser nur wenige wesentliche Änderungen vorgenommen, wohl aber zahlreiche Zusätze und Exkurse hinzugefügt und die Reihenfolge in seiner Darstellung ein wenig geändert, um sie leichter und klarer zu machen. — Vom historischen Teil sind nur die ersten fünf Kapitel bereits früher in der Zeitschrift Flegrea in Neapel (April 1901) als Essays erschienen unter dem Titel: „Giambattista Vico, der erste Entdecker der ästhetischen Wissenschaft“; und auch sie sind erweitert und mit den übrigen in Übereinstimmung gebracht worden.

Der Autor hat sich besonders im theoretischen Teil über allgemeine Fragen verbreitet, die für das Thema, das er behandelt, eigentlich nur Parallelfragen sind. Dies wird dem nicht als Abschweifung erscheinen, der bedenkt, daß es im strengen Sinne keine philosophischen Einzelwissenschaften gibt, denen eine Existenz für sich zukommt. Die Philosophie ist eine Einheit und, ob es sich nun um Ästhetik, um Logik oder um Ethik handle, es handelt sich stets um die gesamte Philosophie, mag man auch aus didaktischen Bequemlichkeitsgründen eine bestimmte Seite dieser unteilbaren Einheit lebhafter und detaillierter beleuchten. Und umgekehrt, gerade infolge dieses so engen Zusammenhanges aller Teile der Philosophie erzeugt die herrschende Unklarheit und Unsicherheit über die ästhetische Tätigkeit, über die darstellende und produktive Phantasie, über diese erstgeborene Tätigkeit des Menschengeistes, die die Stütze

der anderen erſt bildet, Unklarheiten, Unſicherheiten und Irrtümer in allen übrigen Teilen: In der Pſychologie wie in der Logik, in der Theorie der Geſchichte wie in der praktiſchen Philoſophie. Wenn die Sprache die primäre geiſtige Äußerung iſt und, wenn die äſthetiſche Form die Sprache ſelbſt in ihrer ganzen wahren und wiſſenſchaftlichen Ausdehnung iſt, dann darf man nicht hoffen, die folgenden und komplizierten Phaſen des Geiſteslebens richtig zu verſtehen, ſolange ſein primäres und einfachſtes Moment wenig bekannt, verſtümmelt und entſtellt bleibt. Und von der Klarſtellung dieſer primärſten aller Erſcheinungen darf man auch die Richtigſtellung vieler ihrer Folgeerſcheinungen und die Löſung einiger philoſophiſcher Probleme erwarten, die meiſt verzweifelt erſcheinen. Dies iſt der Gedanke geweſen, der die vorliegende Arbeit inſpirierte. Und, wenn dieſer theoretiſche Verſuch und die hiſtoriſche Beleuchtung, die ihn begleitet, dieſen Forſchungen neue Freunde verſchaffen, die Hinderniſſe aus dem Wege räumen und den künftigen Weg andeuten kann, wenn dies insbeſondere in Italien geſchehen wollte, wo die äſthetiſchen Traditionen, wie am entſprechenden Orte gezeigt werden wird, rühmlich genug ſind, ſo wird der Verfaſſer ſein Ziel für erreicht halten dürfen und einer ſeiner lebhafteſten Wünſche wird erfüllt ſein.

Neapel, im Dezember 1901.

Noch iſt kein Jahr ſeit der Veröffentlichung der erſten Auflage dieſes Buches abgelaufen und ſchon wird die zweite beſorgt. Dieſe ſo günſtige Aufnahme und die große Zahl von Diskuſſionen, die das Buch hervorgerufen, ſcheinen ein gutes Zeichen dafür, daß der in den letzten Zeilen der erſten Vorbemerkung ausgeſprochene Wunſch in Erfüllung gehen ſoll.

Der Verfaſſer hat in dieſer zweiten Auflage ſeine Arbeit nochmals durchgeſehen und einige Korrekturen und ein paar geringfügige Aufklärungen und Zuſätze eingefügt.

Neapel, im April 1903.

Inhaltsangabe

I

Die Aesthetik

als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik

Seite

I. Die intuitive Erkenntnis — Ihre Unabhängigkeit von der intellektuellen Erkenntnis — Anschauung und Wahrnehmung — Die Anschauung und die Begriffe von Raum und Zeit — Anschauung und Empfindung — Anschauung und Assoziation — Anschauung und Vorstellung — Anschauung und Ausdruck — Täuschungen, die zu ihrer Unterscheidung führten — Identität des Ausdrucks und der Anschauung 1

II. Zusätze und Aufklärungen — Identität der Kunst und der intuitiven Erkenntnis — Kein spezifischer Unterschied — Kein Unterschied der Intensität — Ein extensiver und empirischer Unterschied — Das künstlerische Genie — Form und Inhalt in der Ästhetik — Kritik der Naturnachahmung und der künstlerischen Illusion — Die Kunst als nicht theoretischer Vorgang aufgefaßt; der ästhetische Schein — Kritik der Theorie des „ästhetischen Sinns" — Einheit und Unteilbarkeit des Kunstwerks — Die Kunst als Befreierin 12

III. Untrennbarkeit der intellektuellen und der intuitiven Erkenntnis — Kritik der entgegengesetzten Anschauungen — Kunst und Wissenschaft — Inhalt und Form; andere Bedeutung — Das Verhältnis der ersten und der zweiten Stufe — Nichtexistenz anderer Erkenntnisformen — Die historische Form, ihre Identität mit der Kunst; und was sie von ihr unterscheidet — Die historische Kritik — Der historische Skeptizismus — Die Philosophie als die vollkommene Wissenschaft; die sogenannten Naturwissenschaften und ihre Schranken — Die Erscheinung und der Gedanke 22

IV. Kritik der historischen und der intellektuellen Richtung in der Ästhetik — Kritik der Lehre von der Wahrscheinlichkeit — Kritik des Naturalismus — Kritik der „Ideen" in der Kunst — Kritik der Thesen in der Kunst — Kritik des „Typischen" in der Kunst — Kritik des Symbolischen und der Allegorie — Kritik der Lehre von den künstlerischen und wissenschaftlichen Gattungen — Irrtümer im Kunsturteil, die aus dieser Theorie entsprangen — Empirischer Sinn all dieser Einteilungen 32

Seite

V. Widerlegung analoger Irrtümer in den Theorien der Geſchichte und der Logik — Kritik der Geſchichtsphiloſophie — Äſthetiſche Invaſionen in das Gebiet der Logik — Das Weſen der Logik — Unterſcheidung der logiſchen Urteile von den nichtlogiſchen — Die Syllogiſtik — Das logiſch Falſche und äſthetiſch Richtige — Die neue Logik 39

VI. Die theoretiſche Aktivität und die praktiſche Aktivität — Der Wille — Der Wille als höherer Grad in bezug auf die Erkenntnis — Einwürfe und Klärungen — Kritik der praktiſchen oder Werturteile — Ausſchluß des Praktiſchen aus dem Gebiet des Äſthetiſchen — Kritik der Lehre vom Ziel der Kunſt und von der Wahl des Inhalts — Praktiſche Unverantwortlichkeit der Kunſt — Die Unabhängigkeit der Kunſt — Kritik des Satzes: „der Stil iſt der Menſch“ — Kritik des Begriffs der Wahrhaftigkeit in der Kunſt 46

VII. Analogie zwiſchen dem Theoretiſchen und dem Praktiſchen; die beiden Formen der praktiſchen Tätigkeit — Das ökonomiſch Nützliche — Unterſcheidung des Nützlichen und des Techniſchen — Unterſcheidung des Nützlichen vom Egoiſtiſchen — Ökonomiſches Wollen und ſittliches Wollen — Das rein Ökonomiſche — Die ökonomiſche Seite der Sittlichkeit — Das rein Ökonomiſche und die irrtümliche Annahme eines ſittlich Gleichgültigen — Die Kritik des Utilitarismus — Reform der Ethik und der Ökonomie — Phänomenon und Noumenon in der praktiſchen Aktivität 53

VIII. Das Syſtem des Geiſtes — Die Form der Genialität — Nichtexiſtenz einer fünften Form der geiſtigen Aktivität; das Recht; das Soziale — Die Religioſität — Die Metaphyſik — Die höhere Phantaſie und der anſchauliche Intellekt — Die myſtiſche Äſthetik — Sterblichkeit und Unſterblichkeit der Kunſt 59

IX. Die charakteriſtiſchen Eigenſchaften der Kunſt — Nichtexiſtenz verſchiedener Klaſſen des Ausdrucks — Unmöglichkeit der Überſetzungen — Kritik der rhetoriſchen Kategorien — Empiriſcher Sinn der rhetoriſchen Kategorien — Ihre Verwendung als Synonyme des äſthetiſchen Vorgangs — Gebrauch dieſer Worte zur Bezeichnung einiger äſthetiſcher Mängel — Wiſſenſchaftlicher Gebrauch der Worte jenſeits des äſthetiſchen Gebiets — Die Rhetorik in der Schule — Die Ähnlichkeit der Ausdrücke — Die relative Möglichkeit der Überſetzungen 65

X. Die äſthetiſchen Gefühle — Die pſychiſche Seite der menſchlichen Aktivität — Rein organiſche Gefühle und geiſtig organiſche Gefühle — Gefühl von Wert und Unwert; Objektive, unintereſſierte Zuſtimmungsgefühle — Irrtümliche Projektion der Wertunterſcheidungen in die Pſychologie; Die pſychologiſche Kategorie — Das Schöne als der Wert des Ausdrucks oder der Ausdruck an ſich — Das Häßliche und die Schönheitselemente, aus denen es beſteht — Irrtümliche Annahme von Ausdrücken, die weder ſchön noch häßlich wären — Äſthetiſche Gefühle im ſtrengen Sinn und begleitende und zufällige Gefühle — Kritik der äſthetiſchen Scheingefühle 72

Seite

XI. Kritik des äſthetiſchen Hedonismus — Das Schöne als Luſtempfindung der „höheren Sinne“ — Kritik der Spieltheorie — Theorien, die auf das Siegergefühl und die Geſchlechtlichkeit gegründet werden — Die Äſthetik des Sympathiſchen; Bedeutung von Inhalt und Form nach dieſer Theorie — Der äſthetiſche Hedonismus und die Moral — Die rigoriſtiſche Negation und die pädagogiſche Rechtfertigung der Kunſt — Kritik der reinen Schönheit 79

XII. Die pſeudo-äſthetiſchen Begriffe und die Äſthetik des Sympathiſchen — Kritik der Theorie vom Häßlichen in der Kunſt und ſeiner Überwindung — Klarſtellung der pſeudo-äſthetiſchen Begriffe — Ein Beiſpiel: das Komiſche — Unmöglichkeit, ſie mit dem äſthetiſchen Vorgang in Beziehung zu bringen — Weſen der Pſychologie 84

XIII. Die pſycho-phyſiſche Seite des äſthetiſchen Vorgangs — Der „Ausdruck“ im äſthetiſchen und der „Ausdruck“ im naturaliſtiſchen Sinn — Die Reproduktion der Ausdrücke: das Gedächtnis — Die phyſiſchen Hilfsmittel des Gedächtniſſes — Das phyſiſch Schöne — Inhalt und Form; andere Bedeutung — Das Schöne in der Natur und in der Kunſt — Das gemiſcht Schöne — Die Schriften — Das freie und das unfreie Schöne — Kritik des unfreien Schönen — Die Reizmittel der Produktion 89

XIV. Folgen der mangelhaften Unterſcheidung zwiſchen dem Phyſiſchen und dem Äſthetiſchen — Kritik der äſthetiſchen Aſſoziationslehre — Kritik der äſthetiſchen Phyſik — Kritik der Lehre von der Schönheit des menſchlichen Körpers — Kritik der Schönheit der geometriſchen Figuren — Eine andere Auffaſſung der Nachahmung der Natur; Kritik dieſer Auffaſſung — Kritik der Lehre von den Elementarformen des Schönen — Die Erforſchung der objektiven Bedingungen des Schönen — Die Aſtrologie der Äſthetik 99

XV. Die praktiſche Tätigkeit der Veräußerlichung — Die Technik der Veräußerlichung — Die techniſchen Lehren der einzelnen Künſte — Kritik der äſthetiſchen Theorien der einzelnen Künſte — Kritik der Klaſſifikation der Künſte — Kritik der Theorie der Verbindung der Künſte — Das Verhältnis der Aktivität der Veräußerlichung zur Nützlichkeit und zur Moral 106

XVI. Das äſthetiſche Urteil, ſeine Identität mit der äſthetiſchen Reproduktion — Unmöglichkeit divergierender Urteile — Identität von Geſchmack und Genie — Analogie mit den anderen Tätigkeiten — Kritik des äſthetiſchen Abſolutismus (Intellektualismus) und Relativismus — Kritik des relativen Relativismus — Einwand auf Grund des Wechſelns der Reizmittel und des Organismus — Kritik der Einteilung der Zeichen in natürliche und konventionelle — Die Überwindung der Verſchiedenheit — Die Reſtaurierungen und die hiſtoriſche Interpretation . . . 112

XVII. Die hiſtoriſche Kritik in der Literatur und in der Kunſt; ihre Wichtigkeit — Die Kunſt- und Literaturgeſchichte; ihre Unterſcheidung von der hiſtoriſchen Kritik und vom äſthetiſchen Urteil — Die Methodik der

Seite

Kunst- und Literaturgeschichte — Kritik des Problems vom Ursprung der Kunst — Das Kriterium des Fortschritts und die Geschichte — In der Kunst- und Literaturgeschichte gibt es keine einheitliche Fortschrittslinie — Verfehlungen gegen dieses Gesetz — Eine andere Bedeutung des Wortes „Fortschritt" in ästhetischen Dingen 122

XVIII. Ein Resümee der Untersuchung — Identität von Linguistik und Ästhetik — Ästhetische Formulierung der linguistischen Probleme; Natur oder Sprache — Der Ursprung der Sprache und ihre Entwickelung — Verhältnis der Grammatik zur Logik — Die grammatikalischen Arten oder Redeteile — Die Individualität des Sprechens und die Klassifikation der Sprache — Die Unmöglichkeit grammatikalischer Regeln — Didaktische Organismen — Die linguistischen Elementarerscheinungen oder die Wurzeln — Das ästhetische Urteil und die Mustersprache — Schluß 133

II

Geschichte der Aesthetik

I. Von welchem Gesichtspunkt diese Geschichte der Ästhetik ausgeht — Irrtümliche Richtungen und Versuche der Ästhetiker im griechisch-römischen Altertum — Ursprung des ästhetischen Problems in Griechenland — Die rigoristische Negation Platos — Der Hedonismus und der ästhetische Moralismus — Die mystische Ästhetik im Altertum — Die Untersuchungen über die Schönheit — Trennung der Theorie der Kunst von der Theorie des Schönen — Ihre Verschmelzung bei Plotinos — Die Lehre Plotins — Die wissenschaftliche Richtung; Aristoteles — Der Begriff der Nachahmung und der Phantasie nach Aristoteles; Philostratos — Spekulationen über die Sprache 149

II. Das Mittelalter; die Mystik; Ideen über das Schöne — Die pädagogische Theorie der Kunst im Mittelalter — Ansätze für eine künftige Ästhetik in der scholastischen Philosophie — Die Renaissance; die Philographie und die philosophischen und empirischen Forschungen über das Schöne — Die pädagogische Kunsttheorie und die aristotelische Poetik — Die Poetik der Renaissance — Streit über das Allgemeine und über das Wahrscheinliche in der Kunst — G. Fracastoro — L. Castelvetro — Piccolomini und Pinciano — Fr. Patrizio 168

III. Neue Worte und neue Beobachtungen im 17. Jahrhundert — Der Geist (das Genie) — Der Geschmack — Verschiedene Bedeutungen des Wortes „Geschmack" — Die Einbildungskraft oder Phantasie — Das Gefühl — Die Tendenz, diese Worte in Zusammenhang zu bringen — Verlegenheiten und Widersprüche in ihrer Definition — Geist und Intellekt — Geschmack und verstandesmäßiges Urteil — Das „Ich weiß nicht was" — Phantasie und Sensualismus — Das Korrektiv der Phantasie — Gefühl und Sensualismus — Gedankenkeime 181

Seite

IV. Der Carteſianismus und die Phantaſie — Crouſaz und André — Die Engländer Locke, Shaftesbury, Hutcheſon und die ſchottiſche Schule — Leibniz; die kleinen Wahrnehmungen und die ungewiſſe Erkenntnis — Der Intellektualismus Leibniz' — Spekulationen über die Sprache — Chr. Wolff — Forſchung nach einem Organ der unteren Erkenntnis — Alexander Baumgarten; die Äſthetik — Die Äſthetik als Wiſſenſchaft der ſinnlichen Erkenntnis — Kritik der über Baumgarten gefällten Urteile — Baumgartens Intellektualismus — Neuer Name und alter Inhalt 196

V. G. B. Vico, der wahre Entdecker der äſthetiſchen Wiſſenſchaft — Poeſie und Philoſophie; Phantaſie und Intellekt — Poeſie und Geſchichte — Poeſie und Sprache — Die induktive und formaliſtiſche Logik — Vico gegen alle früheren poetiſchen Theorien — Urteile Vicos über ſeine grammatiſchen und linguiſtiſchen Vorgänger — Einfluß der Schriftſteller des 17. Jahrhunderts auf Vico — Die Äſthetik und die Scienza nuova — Irrtümer Vicos — Der Fortſchritt, der noch zu machen blieb . . . 212

VI. Vicos Schickſal — Italieniſche Äſthetiker; A. Conti — Quadrio und Zanotti — M. Ceſarotti — Bettinelli; Pagano — Deutſche Äſthetiker; Baumgartens Nachfolger, G. F. Meier — Konfuſionen Meiers — M. Mendelsſohn und andere Baumgartenianer; Hochflut der Äſthetik — Eberhardt; Eſchenburg — G. G. Sulzer — C. H. Heidenreich — Johann Gottfried Herder — Philoſophie der Sprache 226

VII. Andere Schriftſteller des 18. Jahrhunderts: Batteux — Die Engländer; W. Hogarth — E. Burke — H. Home — Ekletizismus und Senſualismus; E. Platner — Franz Hemſterhuis — Neuplatonismus und Myſtik; Winckelmann — Die Schönheit und der Mangel an Bezeichnung — Widerſprüche und Kompromiſſe bei Winckelmann — A. R. Mengs — G. E. Leſſing — Die Vertreter der idealen Schönheit — G. Spalletti und das Charakteriſtiſche — Schönheit und Charakteriſtik: Hirt, Meyer, Goethe 247

VIII. Jmanuel Kant — Kant und Vico — Gleichheit des Kunſtbegriffs bei Kant und Baumgarten — Kants „Vorleſungen" — Die Kunſt in der Kritik der Urteilskraft — Die Phantaſie im Syſtem Kants — Die Form der Anſchauung und die transzendentale Äſthetik — Theorie der Schönheit (bei Kant von der Kunſt geſchieden) — Myſtiſche Züge in der Kantiſchen Schönheitslehre 262

IX. Die Kritik der Urteilskraft und der metaphyſiſche Jdealismus — Friedrich Schiller — Das Verhältnis zwiſchen Schiller und Kant — Die äſthetiſche Sphäre oder die des Spieles — Die äſthetiſche Erziehung — Mangelnde Schärfe der Schillerſchen Äſthetik — Vorſicht Schillers im Gegenſatz zur Unklugheit der Romantiker — Gedanken über die Kunſt; Jean Paul Richter — Romantiſche und idealiſtiſche Äſthetik — G. A. Fichte — Die Jronie; Friedrich Schlegel, Tieck, Novalis — Friedrich Schelling — Schönheit und Charakteriſtik — Kunſt und Philoſophie — Die Urbilder und die Götter; die Kunſt und die Mythologie — C. G. Solger — Einbildungskraft und Phantaſie — Kunſt, Praxis und Religion —

Seite

G. F. Hegel — Die Kunst in der Sphäre des absoluten Geistes — Die Schönheit als sinnliche Erscheinung der Idee — Die Ästhetik des metaphysischen Idealismus und der Baumgartenianismus — Sterblichkeit und Verfall der Kunst im System Hegels 273

X. Der ästhetische Mystizismus bei den Gegnern des Idealismus — A. Schopenhauer; die Ideen als Objekt der Kunst — Die ästhetische Katharsis — Andeutungen einer besseren Theorie bei Schopenhauer — J. F. Herbart — Die reine Schönheit und die formellen Beziehungen — Die Kunst als Summe von Inhalt und Form — Herbart und die Kantische Anschauung 293

XI. Die Ästhetik des Inhalts und die Ästhetik der Form; Bedeutung dieses Gegensatzes — Friedrich Schleiermacher; verfehlte Urteile über ihn — Schleiermachers Verhältnis zu seinen Vorläufern — Stellung der Ästhetik in Schleiermachers Ethik — Die ästhetische Tätigkeit als immanente und individuelle Tätigkeit — Die künstlerische und die intellektuelle Wahrheit — Unterschied zwischen dem künstlerischen Bewußtsein und dem Gefühl und der Religion — Der Traum und die Kunst; Inspiration und Überlegung — Die Kunst und das Typische — Unabhängigkeit der Kunst — Kunst und Sprache — Die Fehler Schleiermachers — Seine Verdienste um die Ästhetik 301

XII. Fortschritte der Linguistik — Linguistische Untersuchungen im Anfang des 19. Jahrhunderts — Wilhelm von Humboldt; intellektualistische Nachklänge — Die Sprache als geistige Tätigkeit; die innere Form — Sprache und Kunst in der Auffassung Humboldts — H. Steinthal; Unabhängigkeit der sprachlichen Funktion von der Logik — Identität der Probleme vom Ursprung und Wesen der Sprache — Irrtümliche Anschauungen über die Kunst bei Steinthal; sein Nichterfassen der Verbindung zwischen Linguistik und Ästhetik 313

XIII. Ästhetiker geringeren Ranges der metaphysischen Schule — Krause, Trahndorff, Weiße und andere — Friedrich Theodor Vischer — Die anderen Richtungen — Die Theorie der Naturschönheit und die der Modifikationen des Schönen — Entwickelung der erstgenannten Theorie; Herder — Schelling, Solger, Hegel — Schleiermacher — Alexander von Humboldt — Die ästhetische Physik bei Vischer — Die Theorie der Modifikationen des Schönen; vom Altertum bis zum 18. Jahrhundert — Kant und die Nachkantianer — Zwiefache Form dieser Theorie; die Überwindung des Häßlichen; Solger, Weiße und andere — Der Übergang vom Abstrakten zum Konkreten; Vischer — Die „Legende vom Ritter Reinschön“ 322

XIV. Die ästhetische Bewegung in Frankreich; Cousin, Jouffroy — Englische Ästhetik — Italienische Ästhetik — Rosmini und Gioberti — Die italienischen Romantiker; Abhängigkeit der Kunst 338

XV. Fr. De Sanctis; Entwickelung seiner Anschauungen — Einfluß der Hegelschen Schule — Unbewußte Kritik der Hegelschen Philosophie — Kritik der deutschen Ästhetik — Endgültige Absage an die metaphysische

Seite

Äſthetik — De Sanctis' eigene Theorie — Der Begriff der Form — De Sanctis als Kunſtkritiker — De Sanctis als Philoſoph 346

VI. Aufſchwung der Herbartſchen Äſthetik — Robert Zimmermann — Viſcher gegen Zimmermann — Hermann Lotze — Verſuche einer Verſöhnung zwiſchen der Äſthetik der Form und der des Inhalts — C. Köſtlin — Äſthetik des Inhalts; M. Schasler — Eduard von Hartmann — Hartmann und die Theorie der Modifikationen — Metaphyſiſche Äſthetik in Frankreich; Ch. Levêque — England; John Ruskin — Italieniſche Äſthetiker — Antonio Tari und ſeine Vorleſungen — Die Äſthetiographie 357

VII. Poſitivismus und Evolutionismus — Spencers Äſthetik — Phyſiologen der Äſthetik: Allen, Helmholtz und andere — Naturwiſſenſchaftliche Methoden in der Äſthetik — Die Äſthetik H. Taines — Metaphyſik und Moralismus bei Taine — G. T. Fechner — Die „induktive" Äſthetik — Seine „Experimente" — Trivialität ſeiner Ideen über das Schöne und über die Kunſt — Ernſt Großе; Spekulative Äſthetik und Kunſtwiſſenſchaft — Soziologiſche Äſthetik — Proudhon — M. Guyau — M. Nordau — Naturalismus; C. Lombroſo — Rückſchritt der Linguiſtik — Zeichen der Beſſerung; H. Paul — Die Linguiſtik — Neokritizismus und Empirismus — Kirchmann — Übertragung der Metaphyſik in die Phyſiologie; Viſcher — E. Siebeck — M. Diez — Die pſychologiſche Richtung: Theodor Lipps — C. Groos — Die Modifikationen des Schönen bei Groos und Lipps — E. Véron und die doppelte Form der Äſthetik — L. Tolſtoj — Ein Äſthetiker der Muſik; E. Hanslick — Begriff der Form bei Hanslick — Äſthetiker der bildenden Künſte; C. Fiedler — Anſchauung und Ausdruck — Die engen Grenzen dieſer Theorien — H. Bergſon — Verſuche einer Rückkehr zu Baumgarten; C. Hermann — Der Elektizismus; B. Boſanquet — Die Äſthetik des Ausdrucks; der gegenwärtige Stand 374

Kurſe 407

Geſchichte der Wiſſenſchaft und Geſchichte der wiſſenſchaftlichen Kritik der einzelnen Irrtümer 408

1. Die Rhetorik oder die Theorie der verſchönerten Form — Die Rhetorik im antiken Sinn — Kritiker vom moraliſchen Geſichtspunkt — Ihr wechſelndes Schickſal im Mittelalter und in der Renaiſſance — Die Kritiken des Vives, Ramus und Patrizio — Ihre Überbleibſel in moderner Zeit — Die Rhetorik im modernen Sinn; die Theorie der literariſchen Form — Der Begriff der Verſchönerung — Gattungen des Schmucks — Der Begriff des Geziemenden — Die Theorie des Schmucks im Mittelalter und in der Renaiſſance — Sie wird im 17. Jahrhundert ad absurdum geführt — Polemiken gegen die Theorie des Schmucks — Du Marſais und die Metaphern — Pſychologiſche Auslegung — Die Romantik und die Rhetorik; die Gegenwart 409

2. Die Theorie der künſtleriſchen und literariſchen Gattungen — Die Gattungen im Altertum; Ariſtoteles — Im Mittelalter und in der Renaiſſance — Die Lehre von den drei Einheiten — Die Poetik der

Seite

Gattungen und Regeln; Scaliger — Leſſing — Kompromiſſe und Erweiterungen — Empörung gegen die Regel im allgemeinen — Giordano Bruno; Guarini — Spaniſche Kritik — Giambattiſta Marino — G. V. Gravina — Fr. Montani — Kritik des 18. Jahrhunderts — Die Romantik und die „reinen Arten"; Berchet; V. Hugo — Ihre Fortdauer in den philoſophiſchen Theorien — Friedrich Schelling — E. v. Hartmann — Die Gattungen in den Schulen 424

3. Die äſthetiſchen Theorien der einzelnen Künſte; Leſſing — Die Grenzen der Künſte bei Leſſing; Künſte des Raumes und Künſte der Zeit — Die Grenzen und Klaſſifikationen der Künſte in der ſpäteren Philoſophie; Herder, Kant — Schelling, Solger — Schopenhauer, Herbart — Weiße, Zeiſing, Viſcher — Eduard von Hartmann — Die höchſte Kunſt; Richard Wagner — Lotze gegen die Klaſſifikation — M. Schaſler gegen Lotze — Widerſpruch bei Lotze — Zweifel bei Schleiermacher 438

4. Die äſthetiſche Theorie des Schönen in der Natur — Theorien des äſthetiſchen Sinns — Die Lehre von den Stilarten — Die Lehre von den grammatikaliſchen Formen oder Redeteilen — Die Lehre der äſthetiſchen Kritik — Die Unterſcheidung von Geſchmack und Genie — Der Begriff der Kunſt- und Literaturgeſchichte — Schluß 448

Bibliographiſcher Anhang 449

Sachregiſter 481

Namenregiſter zum geſchichtlichen Teil 485

Namenregiſter zum Bibliographiſchen Anhang 492

I

Die Aeſthetik als Wiſſenſchaft des Ausdrucks und allgemeine Linguiſtik

I

Die intuitive Erkenntnis

Es gibt zwei Formen menschlicher Erkenntnis: sie ist entweder intuitive (anschauende) Erkenntnis oder logische Erkenntnis; Erkenntnis, die durch die Phantasie vermittelt wird oder durch den Intellekt; Erkenntnis des Individuellen oder Erkenntnis des Allgemeinen; Erkenntnis der Dinge oder ihrer Beziehungen; sie erzeugt in uns entweder Bilder (Anschauungen) oder Begriffe.

Im gewöhnlichen Leben tritt unaufhörlich die intuitive Erkenntnis in Tätigkeit. Man sagt, daß gewisse Wahrheiten sich nicht definieren, sich durch logische Schlüsse nicht beweisen lassen, daß man sie intuitiv erkennen muß. Der Staatsmann wirft dem abstrakten Denker vor, daß ihm die lebendige Intuition der Situationen und der tatsächlichen Bedingungen fehle; der Pädagoge betont die Notwendigkeit, bei der Erziehung vor allem die Fähigkeiten der Anschauung zu wecken; der Kritiker rechnet es sich zur Ehre, bei der Beurteilung eines Kunstwerkes von allen Theorien und Abstraktionen abzusehen und es intuitiv zu beurteilen. Der praktische Mensch erklärt, daß er sich weit mehr auf seine unmittelbaren Eindrücke, als auf seine Überlegungen verlasse.

Aber während die intuitive Erkenntnis im gewöhnlichen Leben so allgemein anerkannt ist, wird ihr auf theoretischem und philosophischem Gebiet nicht die gleiche Anerkennung zuteil. Wir besitzen eine wohlbekannte uralte Wissenschaft von der verstandesmäßigen Erkenntnis: die Logik; aber eine Wissenschaft der intuitiven Erkenntnis wird nur von ganz wenigen und auch von diesen nur mit schüchternem Vorbehalt für möglich gehalten. Die logische Erkenntnis hat sich den Löwenanteil zugeeignet, und wenn sie ihre Gefährtin nicht geradewegs totschlägt und verschlingt, so gesteht sie ihr doch kaum ein niedriges Plätzchen als Magd oder Pförtnerin zu. Was wäre die intuitive Erkenntnis ohne das Licht des Intellekts? ein Diener ohne Herr! und wenn der Herr

den Diener nötig hat, so hat der Diener noch weit mehr den Herren nötig, um im Leben weiter zu kommen. Die Intuition ist blind, der Intellekt leiht ihr Augen.

Ihre Unabhängigkeit von der intellektuellen Erkenntnis

Nun, das Erste, was betont und wohl festgehalten werden muß, ist: daß die intuitive Erkenntnis keinen Herren nötig hat: sie braucht sich an niemanden anzulehnen, sie braucht nicht andere Augen zu leihen, denn sie hat eigene, allerschärfste auf ihrer Stirn. Ohne Zweifel, in viele Anschauungen finden sich Gedanken einverwoben und mit ihnen vermengt. Aber bei vielen andern läßt sich keine Spur solch eines Gemengsels entdecken: das beweist, daß die Beimischung keine notwendige ist. Der Eindruck eines Mondlichts, wie ein Maler es darstellt; die Konturen einer Landschaft, wie ein Kartenzeichner sie aufnimmt; ein musikalisches Motiv, sei es sanft oder kräftig; die Worte eines seufzenden lyrischen Gedichts oder auch nur die Worte, mit denen wir im gewöhnlichen Leben bitten, klagen, befehlen, können alles rein intuitive Dinge sein, ohne daß auch nur ein Schatten intellektueller Vorgänge in ihnen zu finden wäre. Aber was man von diesen Beispielen auch halten möge und wenn man auch die Ansicht vertreten mag und soll, daß der größte Teil der Anschauungen des zivilisierten Menschen von Gedanken durchtränkt ist, so ist doch noch etwas ganz anderes, weit wichtigeres und zwingenderes in Betracht zu ziehen. Die Begriffe, die sich mit unseren Anschauungen vermengt und verschmolzen finden, die sind, insoweit sie wirklich mit ihnen vermengt und verschmolzen sind, keine Begriffe mehr, denn sie haben ihre Unabhängigkeit und Autonomie verloren. Sie waren einmal Gedanken, jetzt aber sind sie einfache Elemente der Anschauung geworden. Die philosophischen Sentenzen, die in einem Trauerspiel oder Lustspiel einer Person in den Mund gelegt werden, stehen an ihrem Platz nicht als Gedanken, sondern als charakteristisch für die betreffende Person, gerade so, wie das Rot auf irgend einem Gemälde nicht dasteht als der Begriff der roten Farbe, den die Physiker kennen, also nicht als ein Gedanke, sondern als charakteristisches Element des dargestellten Dinges. Das Ganze bestimmt die Qualität seiner Teile. Ein Kunstwerk kann voll philosophischer Gedanken und Begriffe sein: es kann ihrer mehr und tiefere haben, als eine philosophische Abhandlung; und die letztere kann wieder ihrerseits übervoll sein an Schilderungen und Anschauungen. Aber trotz all diesen

Begriffen ist das Resultat des Kunstwerks eine Intuition und trotz allen Intuitionen das Resultat der philosophischen Abhandlung ein Gedankliches, ein Begriff. Die Promessi Sposi enthalten zahlreiche Beobachtungen und ethische Distinktionen, dennoch verlieren sie nirgends den Charakter der einfachen Erzählung, des intuitiven Werkes. Die Anekdoten und satyrischen Ergüsse, die sich in den Büchern eines Philosophen wie Schopenhauer finden, nehmen ihnen nicht den Charakter verstandesmäßiger Abhandlungen. Im Resultat, in der ganz verschiedenen Wirkung, die in jedem beabsichtigt ist, und die alle Einzelteile bestimmt und sich unterwirft, und nicht in diesen Einzelteilen, die man erst von ihrem Ganzen loslösen, abstrahieren und für sich betrachten müßte, liegt der Unterschied zwischen einem wissenschaftlichen Werk und einem Kunstwerk, zwischen einem intellektuellen Vorgang und einem intuitiven.

Anschauung und Wahrnehmung

Aber es genügt nicht, die Intuition als unabhängig vom Gedanken zu erkennen, um eine richtige und genaue Vorstellung von ihr zu haben. Bei jenen, die sie als solche erkennen, oder die sie wenigstens nicht ausdrücklich als vom Intellekt abhängig erklären, zeigt sich ein anderer Irrtum, der ihr eigentlichstes Wesen verkennt und verdunkelt. Unter Anschauung versteht man häufig die Wahrnehmung einer wirklich eingetretenen Tatsache, die Wahrnehmung einer Sache als einer wirklichen.

Sicherlich, die Wahrnehmung ist eine Anschauung: die Wahrnehmung des Zimmers, in dem ich schreibe, des Tintenfasses, des Papiers, das vor mir liegt, der Feder, die ich in Händen halte, all der Gegenstände, die ich berühre und als Werkzeuge meiner Person verwende, welche existiert, da sie schreibt: das alles sind Anschauungen. Aber die Vorstellung, die mir im Augenblick durch den Kopf geht, die Vorstellung, die mir ein anderes Ich zeigt, das in einem anderen Zimmer, in einer anderen Stadt mit anderem Papier, Feder und Tintenfaß schreibt, diese Vorstellung ist gleichfalls eine Anschauung. Das will sagen, daß die Qualität der Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit mit dem Wesen der Anschauung nichts zu tun, und nur eine sekundäre Bedeutung hat. Könnte man sich ein menschliches Wesen in dem Augenblick vorstellen, in dem es zum erstenmal eine Anschauung hat, so scheint es, als ob es nur die Anschauung wirklicher Wesenheiten, als ob es lediglich Wahrnehmungen wirklicher Dinge machen könnte. Aber schon weil das Bewußtsein der Wirklichkeit die Unterscheidung wirk-

licher und unwirklicher Vorstellungen zur Voraussetzung hat, diese Unterscheidung aber im ersten Augenblick nicht existiert, werden diese Wahrnehmungen in der Tat weder wirklich noch unwirklich, sondern einfach Anschauungen sein. Wo alles wirklich ist, ist nichts wirklich. Eine gewisse, allerdings nur sehr vage und kaum annähernd richtige Vorstellung eines dermaßen unkritischen Zustandes kann uns das Kind geben, dem es so schwer wird, das Wirkliche vom Erdichteten und die wahre Geschichte von der Fabel zu unterscheiden, die für das Kind eins sind. Die Anschauung schließt die Wahrnehmung des Wirklichen und die einfache Vorstellung des Möglichen undifferenziert in sich. In der Anschauung setzen wir uns nicht als empirische Wesen der äußeren Realität gegenüber, sondern wir objektivieren einfach unsere Eindrücke, welcher Natur sie immer sein mögen.

Die Anschauung und die Begriffe von Raum und Zeit

Es dürften sich also diejenigen am meisten der Wahrheit zu nähern scheinen, welche die Anschauung als eine Empfindung betrachten, die einfach nach den Kategorien des Raumes und der Zeit gebildet und gegliedert ist. Raum und Zeit sagen sie, sind die Formen der Anschauung: eine Anschauung haben, heißt etwas im Raum und in der Zeitreihe setzen. Der intuitive Vorgang bestünde sohin in dieser doppelten und gleichzeitig wirkenden Funktion der Räumlichkeit und der Zeitlichkeit. Nur müssen wir, was diese beide Kategorien angeht, wiederholen, was wir bereits von den intellektuellen Erkenntnissen gesagt haben, die sich den Anschauungen beigemischt finden. Es gibt Anschauungen, die mit Raum und Zeit nichts zu tun haben: eine Nuance in der Färbung des Himmels, eine Nuance unserer Empfindung, ein Ach des Schmerzes oder ein Willensimpuls, die sich in unserem Bewußtsein objektivieren, sind Anschauungen, bei denen nichts in Raum und Zeit gestaltet ist. Bei anderen Anschauungen finden wir die Kategorie des Raumes, aber nicht die der Zeit wieder und umgekehrt, und selbst dort, wo alle beide sich finden, werden sie nur durch eine nachträgliche Überlegung erkannt: sie lösen sich in der Anschauung auf und finden sich in sie eingeschmolzen, wie alle ihre anderen Elemente; sie sind nur als Stoff in ihr enthalten, sind ihr nicht als Form wesentlich, sie sind Ingredenzien, kein Gesetz ihres Wesens. Wer würde sich ohne einen Akt der Überlegung, der die einfache Betrachtung für einen Augenblick unterbricht, vor einem Porträt oder selbst vor einer Landschaft des Raumes bewußt werden? Wer wird sich ohne einen gleichen unter-

brechenden Gedankenvorgang der zeitlichen Folge bewußt, wenn er eine Erzählung oder den Vortrag eines Musikstückes anhört? Das, was bei einem Kunstwerk intuitiv wahrgenommen wird, das ist weder Zeit noch Raum, sondern das Charakteristische, die individuelle Physiognomie. Übrigens scheinen einige bemerkenswerte Versuche in der modernen Psychologie mit der hier vertretenen Ansicht übereinzustimmen. Es stellt sich heraus, das Raum und Zeit keineswegs zu den allereinfachsten und primitivsten Funktionen gehören, sondern höchst komplizierte Verstandeskonstruktionen sind, an denen tatsächliche Daten und ganz besondere Empfindungsreihen beteiligt sind: die also nicht elementar, sondern zusammengesetzt sind. Auf der anderen Seite kann man auch bei jenen, die dem Raum und der Zeit die Qualität von formgebenden Elementen, das heißt von Kategorien und Funktionen keineswegs absprechen, das Bestreben beobachten, sie zu vereinigen, und sie in einer Weise aufzufassen, die von dem gewöhnlichen Begriff dieser Kategorien ganz verschieden ist. Der eine führt die Anschauung auf die einzige Kategorie des Raumes zurück und behauptet, daß auch die Zeit nur räumlich wahrgenommen werden kann. Andere geben die drei Raumdimensionen, als philosophisch nicht notwendig, auf, und fassen die Funktion des Raumes als jeder besonderen räumlichen Determiniertheit bar. Was aber sollte eine solche Raumfunktion eigentlich sein, die nichts als ein einfaches Ordnungsprinzip darstellt und selbst die Zeit sich einordnen sollte? Ist sie nicht vielleicht nur ein Überbleibsel, ein Niederschlag kritischer Betrachtungen und Negationen, von denen sich nur eins abschöpfen läßt, nämlich die Notwendigkeit, eine allgemeine intuitive Tätigkeit anzunehmen? Und wird nicht diese letztere wahrhaft determiniert, wenn man ihr eine einzige Kategorie oder Funktion zuschreibt, die weder eine solche des Raumes, noch der Zeit, sondern lediglich eine solche der Charakteristik ist? Oder noch besser, wenn man sie als eine Kategorie oder Funktion auffaßt, die uns die Erkenntnis der Dinge in ihrer Konkretheit und in ihrer Individualität gibt?

Anschauung und Empfindung

Nachdem wir solcherweise die intuitive Erkenntnis von jeder Unterwerfung unter den Intellekt und von jeder nachträglichen, nicht zu ihr gehörigen Beimischung befreit haben, müssen wir sie noch nach einer anderen Seite hin klären und ihre Grenzen gegen eine andere, verwirrende Invasion feststellen. Auf der anderen Seite, an ihrer unteren Grenzlinie

stoßen wir auf die Empfindung, die formlose Materie, mit der unser Geist als solcher nichts anfangen kann, die er nur durch die Form und in der Form zu ergreifen vermag, aber deren Begriff er gerade als einen Grenzbegriff fordert. Die Materie in ihrer Abstraktion ist ein Mechanismus, ist eine Passivität, eine organische Tatsache, der der menschliche Geist unterliegt, die er nicht erzeugt. Ohne die Materie ist keinerlei menschliche Erkenntnis und Tätigkeit denkbar, aber die bloße Materie gibt uns nur die Animalität, das was im Menschen brutal und impulsiv ist, nicht die geistige Herrschaft, in der unsere Menschlichkeit beruht. Wie oft mühen wir uns vergeblich ab, das klar zu erkennen, was uns innerlich bewegt! Wir sehen etwas, aber wir können es nicht objektiviert und in bestimmte Form gebracht vor unseren Geist bringen. In diesen Augenblicken fühlen wir am besten den tiefen Unterschied zwischen Form und Materie: es sind keineswegs zwei Vorgänge in uns, von denen etwa einer dem anderen vorausginge, sondern der eine ist ein von Außen kommender Vorgang, der uns anfällt und außer sich bringt, der andere ist ein von Innen kommender Vorgang, der jenen äußeren zu absorbieren und sich anzueignen bestrebt ist. Die Materie, die von der Form überwältigt und mit ihr bekleidet ist, läßt die konkrete Form entstehen. Die Materie, der Inhalt ist es, der unsere Anschauungen von einer andern unterscheidet: die Form ist konstant, sie ist die geistige Tätigkeit; die Materie ist wandelbar, und ohne sie würde die geistige Tätigkeit nie aus ihrer Abstraktion heraustreten können, um eine konkrete oder wirkliche Tätigkeit, dieser oder jener geistige Inhalt, diese oder jene bestimmte Anschauung zu werden.

Es ist merkwürdig und charakteristisch für die Denkweise unserer Zeit, daß gerade diese Form, die Aktivität unseres Geistes, das was wir selbst sind, leicht und häufig ignoriert und negiert wird. Manche verwechseln die geistige Tätigkeit des Menschen mit der metaphorischen Tätigkeit der Natur, die nur Mechanismus ist und die der menschlichen nicht anders gleicht, als wenn man, wie in den Äsopischen Fabeln, annimmt, daß „arbores loquantur, non tantum ferae“; es gibt Leute, die behaupten, daß sie an sich niemals eine solche „wundersame“ Tätigkeit bemerkt hätten, als ob zwischen dem Schwitzen und dem Denken, zwischen dem Gefühl der Kälte und der Energie des Willens kein generischer Unterschied oder bloß ein quantitativer Unterschied des weniger oder mehr wäre. Wieder ein anderer will an Stelle dieser spezifischen Trennung von Aktivität und Mechanismus einen allgemeineren Begriff, der beide ver-

einigt ſetzen; und dies iſt ſicherlich weit weniger unvernünftig; aber wir wollen vorläufig nicht unterſuchen, ob eine ſolche höchſte Vereinheitlichung wiſſenſchaftlich möglich iſt und in welchem Sinne ſie es ſein könnte, wir wollen auch zugeben, daß eine ſolche Unterſuchung des Verſuchs wert erſcheint, vor allem jedoch wollen wir betonen, daß aus dem Verſuch, zwei Begriffe in einen dritten zu vereinigen, ſich ganz klar die Annahme der Verſchiedenheit dieſer zwei Begriffe ergibt; und auf dieſe Verſchiedenheit kommt es uns hier an.

Anſchauung und Aſſoziation

Die Anſchauung iſt ſehr häufig mit der rohen Empfindung verwechſelt worden. Da aber dieſe Verwechſelung allzuſehr gegen den geſunden Menſchenverſtand verſtößt, ſo wurde ſie meiſtens durch eine Phraſeologie gemildert oder maskiert, die die beiden zugleich miteinander zu vermiſchen und doch wieder zu unterſcheiden ſcheint. So iſt behauptet worden, daß ſie zwar Empfindung ſei, aber doch nicht einfache Empfindung, ſondern vielmehr eine Aſſoziation von Empfindungen. Die Zweideutigkeit liegt eben in dem Worte Aſſoziation. Entweder man verſteht unter ihr das Gedächtnis, die mnemoniſche Aſſoziation, die bewußte Erinnerung, und in dieſem Fall iſt es offenbar abſurd, im Gedächtnis Elemente verbinden zu wollen, die noch nicht geſchaut, noch nicht unterſchieden, noch nicht in irgend einer Art vom Geiſte ergriffen oder vom Bewußtſein erzeugt ſind; oder man verſteht unter ihr die Aſſoziation unbewußter Elemente, und in dieſem Fall tritt man nicht aus dem Gebiet der Empfindungen heraus, dem natürlichen Gebiet, das ein ununterbrochenes, diſtinktionsloſes iſt, das fortwährend läuft und ſich nie wiederholt, oder was dasſelbe iſt, ſich unter ſtets neuen Bedingungen wiederholt und darum nie das gleiche iſt wie vorher. Und wenn einige, die die Intuition für eine Aſſoziation halten, von einer Aſſoziation ſprechen, die weder ein Gedächtnisakt, noch der bloße Strom der Empfindungen ſein ſoll, ſondern eine produktive (formative, konſtruktive, differenzierende) Aſſoziation, ſo wird die Sache zugegeben und das Wort geleugnet. Die produktive Aſſoziation iſt keine Aſſoziation im Sinne der Senſualiſten mehr, ſondern ſie iſt eine Syntheſe, das heißt eine geiſtige Tätigkeit. Mag man die Syntheſe immerhin Aſſoziation nennen, mit dem Begriff der Produktivität iſt die Unterſcheidung der Paſſivität und Aktivität, der Empfindung und Anſchauung bereits zugegeben.

Anſchauung und Vorſtellung

Andere Pſychologen ſind geneigt, etwas von der Empfindung zu unterſcheiden, was nicht mehr Empfindung und doch auch noch nicht der verſtandesmäßige Begriff, alſo noch nicht Gedanke iſt: das Bild oder die Vorſtellung. Welcher Unterſchied iſt nun wohl zwiſchen eurem Bild oder Vorſtellung und zwiſchen unſerer intuitiven Erkenntnis? Entweder ein ſehr großer oder gar keiner. Auch das Wort „Vorſtellung“ iſt ein ſehr zweideutiges! Wenn man ſich darunter etwas ſcharf umriſſenes, etwas das ſich vom pſychiſchen Hintergrund der Empfindung abhebt, vorſtellt, dann iſt die Vorſtellung eben die Anſchauung. Wenn man ſie aber lediglich als eine komplizierte Empfindung auffaßt, dann iſt man zur rohen Empfindung zurückgekehrt, die damit ihre Qualität nicht ändert, daß ſie reich oder arm iſt, daß ſie in einem rudimentären Organismus oder in einem entwickelten Organismus, der der Spuren vergangener Empfindungen voll iſt, auftritt. Die Zweideutigkeit wird auch nicht beſeitigt, wenn man die Vorſtellung als ein pſychiſches Produkt zweiten Grades definiert, wobei dann die Empfindung das erſte wäre. Was ſollen die Worte zweiten Grades bedeuten? Einen qualitativen, formalen Unterſchied? In dieſem Fall wären wir einig: die Vorſtellung iſt eine Ausarbeitung der Empfindung, iſt Anſchauung. Oder das Wort zweiten Grades ſoll nichts bedeuten als größeren Umfang, als Kompliziertheit, alſo einen lediglich quantitativen und materiellen Unterſchied? In dieſem Fall fällt die Vorſtellung wiederum mit der formloſen Empfindung zuſammen.

Anſchauung und Ausdruck

Und doch gibt es ein ſicheres Mittel, die wahre Anſchauung, die wahre Vorſtellung von dem, was unter ihr liegt, den geiſtigen Vorgang von dem pſychiſchen oder natürlichen zu unterſcheiden. Jede wahre Anſchauung oder Vorſtellung iſt zugleich Ausdruck. Alles, was ſich nicht in einem Ausdruck objektiviert, iſt nicht Anſchauung oder Vorſtellung, ſondern Empfindung, Natur. Der Geiſt erkennt nicht intuitiv außer durch eine Tätigkeit, durch ein Formgeben, ein Ausdrücken. Wer die Anſchauung vom Ausdruck trennt, wird die beiden nie wieder verbinden können.

Die intuitive Tätigkeit erkennt ebenſoviel als ſie ausdrückt. Wenn dieſer Satz im erſten Augenblick paradox ſcheinen ſollte, ſo iſt es vor allem darum, weil man mit dem „Ausdruck“ gewöhnlich einen viel

zu engen Begriff verbindet, weil man dabei bloß an den Ausdruck in Worten denkt. Aber es gibt eine Menge Ausdrucksformen, deren Mittel nicht Worte sind, wie etwa die in Linien, Farben, Tönen; und auf diese alle erstreckt sich unsere Behauptung. Die Anschauung, und damit auch der Ausdruck eines Malers ist malerisch: die eines Dichters äußert sich in Worten. Aber ob er nun malerisch, sprachlich oder musikalisch sei, oder wie immer man ihn nennen möge, der Ausdruck kann in keiner Anschauung fehlen, da er ein integrirender Bestandteil ihres Wesens ist. Kann man sagen, daß wir eine geometrische Figur wirklich erkennen, anschaulich vor uns haben, wenn wir nicht ein so klares Bild von ihr haben, daß wir imstande wären, sie augenblicklich auf das Papier oder auf die Schiefertafel zu zeichnen? Können wir die Umrisse eines Landes, z. B. der Insel Sizilien, in Wahrheit intuitiv erkannt haben, wenn wir nicht imstande sind, sie so wie wir sie sehen, mit all ihren Krümmungen zu zeichnen? Jeder Mensch kann prüfen, wie klar er sich über etwas ist, wenn er imstande ist, und nur insoweit er imstande ist, seine Eindrücke und Empfindungen sich selbst zu formulieren. Die Eindrücke und Empfindungen gehen dann mit Hilfe des Wortes aus der dunklen Region der Psyche in die Klarheit des betrachtenden Geistes über. Es ist unmöglich, bei diesem Erkenntnisprozeß die Anschauung vom Ausdruck zu trennen. Der eine tritt mit dem andern zugleich auf, im selben Augenblicke, im gleichen Vorgang, weil sie nicht zwei, sondern nur eins sind.

Täuschungen, die zu ihrer Unterscheidung führten

Der Hauptgrund, der den von uns verfochtenen Satz paradox erscheinen läßt, ist die Illusion oder das Vorurteil, daß wir mehr von den Vorgängen der Wirklichkeit intuitiv erkennen, als wir in der Tat erkennen. Man hört Leute oft behaupten, „daß sie im Geiste viele und bedeutsame Gedanken hätten, sie aber nicht ausdrücken könnten“. Die Wahrheit ist, daß wenn sie diese Gedanken wirklich hätten, sie sie längst in ebensoviele schöne Worte geprägt und damit ausgedrückt hätten. Wenn im Versuch des Ausdrucks diese Gedanken zu entschlüpfen scheinen, oder sich plötzlich als kärglich und armselig erweisen, so ist der Grund der, daß sie gar nicht existierten, oder eben kärglich und armselig waren. Ebenso glaubt man, daß wir alle, wir gewöhnlichen Menschen, Landschaften, Figuren, Szenen gerade so gut sehen, uns gerade so gut vorstellen, intuitiv erkennen können, wie die Maler, und Körper so gut wie die Bild-

hauer; nur daß die Maler und Bildhauer dieſe Vorſtellungen malen oder formen können, während wir ſie bloß in unſerem Geiſte haben. Man glaubt, daß jeder ſich eine Raffaeliſche Madonna vorſtellen könnte und daß Raffael nur deshalb Raffael war, weil er die mechaniſche Fertigkeit beſaß, dieſe Vorſtellung auf die Leinwand werfen zu können. Es gibt nichts Falſcheres. Die Welt, die wir gewöhnlich ſchauen, iſt etwas ſehr Kärgliches, beſteht in geringfügigen Rudimenten von Ausdrücken, die nur durch die wachſende geiſtige Konzentration in gewiſſen Momenten ſich allmählich vergrößern und umfaſſender werden. Sie beſteht in den Worten, die wir innerlich zu uns ſelbſt ſagen, den Urteilen, die wir fällen, die wir ſchweigend formulieren: „das iſt ein Menſch, das ein Pferd, dies iſt ſchwer, jenes rauh, das gefällt mir uſw.“: ſie beſteht in einem Gemenge von Licht und Farben, das maleriſch einen wahren und getreuen Ausdruck nur in einem Farbengeſchmiere fände, von dem ſich kaum einige wenige klare Einzelzüge abheben. Das iſt alles, was wir in unſerem gewöhnlichen Leben in unſerem Gehirn haben, das iſt die Baſis unſeres alltäglichen Denkens und Handelns. Es gleicht der Inhaltsangabe eines Buches, es ſind — wie man einmal geſagt hat — Etiketten, die man den Dingen aufheftet und die für uns die Dinge vertreten: eine Inhaltsangabe und Etiketten (gleichfalls Ausdrücke!), die für die kleinen Bedürfniſſe und die kleinlichen Handlungen unſeres täglichen Lebens ausreichen. Nur dann und wann und allmählich gehen wir vom Inhaltsverzeichnis auf das Buch über, von der Etikette auf das Ding, von den kleinen Intuitionen zu den größeren und größten und erhabenen. Und dieſer Übergang iſt in der Regel alles andere als leicht und angenehm. Diejenigen, die das Seelenleben der Künſtler am beſten erforſcht haben, haben beobachtet, daß wenn jemand vom raſchen Blick mit dem er einen Menſchen geſehen, daran geht, ihn wirklich zu erſchauen, etwa um ſein Porträt zu machen, daß dann jenes gewöhnliche Sehen, das ſo lebhaft und klar ſchien, ſich als ein vages Nichts erweiſt: dann bemerkt man erſt, daß man höchſtens ein paar oberflächliche Züge erfaßt hat, die nicht einmal genügen würden, um ein Puppengeſicht zu zeichnen: und der Künſtler bemerkt, daß die Perſon, die er zeichnen will, wie eine Welt, die erſt zu entdecken iſt, vor ihm ſteht. Michelangelo ſagt: „Man malt mit dem Hirn und nicht mit den Händen“ und Lionardo erregte die Entrüſtung des Priors im Kloſter delle grazie dadurch, daß er ganze Tage lang vor ſeinem Abendmahl ſtand, ohne den Pinſel daran zu ſetzen, und er ſagte ihm, „daß die erhabenen Künſtler am meiſten ſchaffen wenn ſie am wenigſten zu

arbeiten ſcheinen, weil ſie dann im Geiſt ihre Formen ſuchen". Der Maler iſt darum ein Maler, weil er das ſieht, was ein anderer nur empfindet, was der andere wohl mit den Augen wahrnimmt, aber nicht ſieht. Wir glauben wohl, daß wir ein Lächeln ſehen, aber in Wirklichkeit haben wir nur einen ganz unbeſtimmten Eindruck davon, wir bemerken durchaus nicht die charakteriſtiſche Veränderung der Züge, durch die das Lächeln entſteht, die der Maler ſehr wohl bemerkt, nachdem er ſich lange und mühevoll innerlich damit beſchäftigt hat, weil er nur dann es wirklich auf die Leinwand bringen kann. Selbſt von unſeren intimſten Freunden, von den Menſchen, die alle Tage und allſtündlich um uns ſind, kennen wir kaum einige wenige Züge anſchaulich, durch die wir ſie gerade noch von den anderen unterſcheiden können. Beim muſikaliſchen Ausdruck iſt die Selbſttäuſchung nicht ganz ſo leicht möglich, denn jeder würde es für einen ſonderbaren Ausſpruch halten, wenn jemand behaupten wollte, daß der Komponiſt zu einer Muſik, die bereits in der Seele des Nichtkomponiſten wäre, nur das Motiv hinzufüge, ihr gleichſam aufklebe! Als ob die Intuition Beethovens nicht eben ſein Muſikſtück und ſein Muſikſtück ſeine Intuition wäre! Und gerade ſo wie ein Menſch, der ſich über den Umfang ſeines materiellen Reichtums Illuſionen hingibt, von der Arithmetik überführt wird, die ihm genau ſagt, wie hoch ihr Betrag iſt, ſo wird der, der ſich Illuſionen über den Reichtum ſeiner Gedanken und ſeiner Phantaſie hingibt, zur Wahrheit zurückgeführt, wenn er gezwungen wird, die Eſelsbrücke des Ausdrucks zu überſchreiten. „Zähle," ſagen wir zu dem erſten: „Sprich! — da iſt ein Bleiſtift, zeichne! drücke dich aus!" werden wir zu dem zweiten ſagen.

Jeder von uns iſt ein wenig Maler, Bildhauer, Muſiker, Dichter, Schriftſteller; aber wie wenig iſt dieſes Wenig im Vergleich zu denen, die man ſo nennt, eben um des hohen Grades willen, in welchem ſie die allergewöhnlichſten Anlagen und Kräfte der menſchlichen Natur beſitzen. Und wie wenig beſitzt ein Maler von den Intuitionen eines Dichters, ja wie wenig ſelbſt von denen eines anderen Malers! Und doch iſt dieſes Wenige unſer ganzes wirkliches Vermögen an Intuitionen oder Vorſtellungen. Jenſeits ihres Gebietes gibt es nur Eindrücke, Empfindungen, Gefühle, Erregungen, Impulſe oder wie immer man das nennen mag, was noch jenſeits des Geiſtes iſt, was der Menſch noch nicht aſſimiliert hat, ein Gebiet, das wir fordern müſſen, um unſere Erörterung durchzuführen, das aber tatſächlich noch nicht exiſtent iſt, wenn das Exiſtieren ein geiſtiger Vorgang iſt.

Identität des Ausdrucks und der Anschauung

Zu den Wort-Synonymen, die wir im Anfang erwähnt und mit denen die intuitive Erkenntnis bezeichnet wird, können wir also noch das folgende hinzufügen: „die intuitive (anschauliche) Erkenntnis ist die ausdruckgebende Erkenntnis". Sie ist autonom und unabhängig von den Funktionen des Verstandes: irrelevant für sie sind die später gemachten und empirischen Unterscheidungen der Wirklichkeit oder Unwirklichkeit und ebenso die späteren Bildungen und Wahrnehmungen der Zeit und des Raumes; die Intuition oder Vorstellung unterscheidet sich von dem, was man empfindet und leidet, von der Woge oder der Flut des Sensoriums, von der psychischen Materie als Form: und diese Form, diese Besitzergreifung ist Ausdruck. Intuitiv (anschaulich) erkannt haben heißt Ausdruck geben und nichts anderes; nicht mehr, aber auch nicht weniger als Ausdruck geben.

II

Zusätze und Aufklärungen

Bevor wir weiter gehen, scheint es uns zweckmäßig, einige Schlußfolgerungen aus dem, was wir festgestellt haben, zu ziehen und einige Aufklärungen hinzuzufügen.

Identität der Kunst und der intuitiven Erkenntnis

Wir haben im vorigen ganz offen die intuitive oder Ausdruck gebende Erkenntnis mit den ästhetischen oder künstlerischen Erscheinungen identifiziert, indem wir die Kunstwerke als Beispiele intuitiver Erkenntnis nahmen und der einen die charakteristischen Eigenschaften der anderen beilegten und umgekehrt. Diese unsere Identifizierung hat eine Anschauung gegen sich, die auch von den Philosophen vielfach angenommen ist und die die Kunst als eine Intuition sui generis ansieht. „Es sei zugegeben", sagt man, „daß alle Kunst Anschauung sei; aber alle Anschauung ist nicht Kunst: die künstlerische Anschauung ist eine ganz besondere Art der Anschauung, die sich von der Anschauung im allgemeinen durch ein Mehr unterscheidet."

Kein spezifischer Unterschied

Wodurch nun dieses „mehr" sich kennzeichne, worin es bestehe, hat bisher niemand zu sagen gewußt. Man hat bisweilen gedacht, daß die Kunst keine einfache Anschauung, sondern die *Anschauung einer Anschauung* sei: desgleichen wie der wissenschaftliche Begriff nicht der gewöhnliche Begriff, sondern der Begriff eines Begriffes wäre. Der Mensch erhebt sich zur Kunst, indem er nicht wie bei der gewöhnlichen Anschauung seine Empfindungen objektiviert, sondern die Anschauung selbst. Dagegen ist nur einzuwenden, daß dieser Vorgang, diese Erhebung zur zweiten Potenz nicht existiert: Der Vergleich mit dem gewöhnlichen Begriff und dem wissenschaftlichen Begriff sagt nicht das, was damit gesagt werden soll, aus dem guten Grund, weil es nicht wahr ist, daß der wissenschaftliche Begriff der Begriff eines Begriffes ist. Jener Vergleich sagt, wenn überhaupt etwas, das gerade Gegenteil. Der gewöhnliche Begriff (wenn er überhaupt ein Begriff ist und nicht eine einfache Vorstellung) ist ein vollkommener Begriff, soweit er arm und begrenzt ist. Die Wissenschaft setzt an die Stelle der Vorstellungen die Begriffe; zu den armen und begrenzten Begriffen fügt sie andere breitere und umfassendere hinzu, mit denen sie jene umschließt, sie entdeckt immer neue Beziehungen; aber die Methode der Wissenschaft unterscheidet sich nicht von der Methode, mit der sich der kleinste allgemeine Begriff, die geringste Abstraktion im Gehirn des geringsten Menschen bildet. Und das, was man gewöhnlich und im Gegensatz hierzu mit dem technischen Ausdruck *Kunst* bezeichnet, das besteht aus Anschauungen, die weiter und komplizierter sind, als die des gewöhnlichen Lebens, aber es sind immer nur Anschauungen von Empfindungen und Eindrücken: *Die Kunst ist ein Ausdruck von Eindrücken und nicht ein Ausdruck von Ausdrücken.*

Kein Unterschied der Intensität

Aus demselben Grund kann nicht zugegeben werden, daß die Intuition, die man die *künstlerische* Intuition zu nennen pflegt, sich von der gewöhnlichen als *intensive* Intuition unterscheide. Sie würde eine intensivere sein, wenn sie im gleichen Stoff anders wirken würde. Aber da der künstlerische Geistesprozeß wohl ein umfassenderer ist und andere Gebiete ergreift, aber in keiner anderen Weise schafft, als die gewöhnliche Anschauung, so liegt der Unterschied zwischen der einen und der anderen

nicht in der Intensität, sondern vielmehr in der Extensität. Die Intuition des einfachsten volkstümlichen Liebesliedes, das nichts anderes oder nicht viel mehr enthält, als eine Liebeserklärung, wie sie täglich und stündlich von den Lippen Tausender von gewöhnlichen Menschen gesprochen wird, kann in ihrer kärglichen Einfachheit, was die Intensität betrifft, vollkommen sein, wenn sie auch, was die Extensität betrifft, eng begrenzt ist im Vergleich zur komplizierten und umfassenden Intuition eines Liebesliedes von Giacomo Leopardi.

Ein extensiver und empirischer Unterschied

Der ganze Unterschied ist demnach ein lediglich quantitativer und somit für die Philosophie, die „scientia qualitatum", gleichgültig. Es gibt Menschen, die eine größere Eignung haben und häufiger in der Stimmung sind, gewissen komplizierten Seelenzuständen einen vollkommenen Ausdruck zu geben als andere, und diese nennt man in dem gewöhnlichen Sprachgebrauch Künstler: einige höchst komplizierte und schwierige Ausdrucksformen werden nur ziemlich selten erreicht und diese nennt man Kunstwerke. Die Schranken, mit denen wir jene Eindrücke und Intuitionen, die wir Kunst nennen, von jenen, die man gewöhnlich nicht Kunst nennt, abgrenzen, sind durchaus empirischer Natur: es ist unmöglich, sie wissenschaftlich zu definieren. Ein Epigramm wird zur Kunst gerechnet: warum nicht auch ein einfaches Wort? Eine Novelle gehört zur Kunst; warum nicht auch ein Bericht in einer journalistischen Chronik? Ein Landschaftsbild gehört der Kunst an: warum nicht auch eine topographische Skizze? Der Magister der Philosophie in der Molièreschen Komödie hatte ganz recht: „So oft man spricht, schafft man Prosa." Aber es wird auch immer Schüler geben, gleich dem guten Spießbürger Herrn Jourdain, die mit Verwunderung entdecken werden, daß sie seit vierzig Jahren Prosa geschaffen, ohne es zu wissen, und denen es schwer werden wird zu glauben, daß, wenn sie dem Johann rufen, er möge ihnen die Pantoffel bringen, auch das Prosa ist!

Wir müssen an unserer Identifizierung scharf festhalten, denn gerade der Umstand, daß man die Kunst vom gewöhnlichen geistigen Leben abgetrennt hat, daß man aus ihr gleichsam eine aristokratische Beschäftigung für sich, eine ganz besondere geistige Funktion gemacht hat, ist ein Hauptgrund gewesen, der die Ästhetik, die Wissenschaft der Kunst, daran verhindert hat, ihre wahre Natur, ihre wahren Wurzeln im Menschengeist

zu erfassen. So wie niemand sich wundert, wenn er in der Physiologie lernt, daß jede Zelle ein Organismus ist und jeder Organismus eine Zelle oder eine Synthese von Zellen; und niemand sich wundert in einem hohen Berg dieselben chemischen Elemente zu finden, wie in einem kleinen Stein oder Bruchstück; und so wie es keine verschiedene Physiologie für die kleinen und großen Tiere gibt und keine eigene Chemie für die Steine und eine andere für die Berge: so gibt es auch keine Wissenschaft für die geringen Anschauungen und eine andere für die großen, eine für die gewöhnliche und eine für die künstlerische Anschauung: sondern nur eine einzige Ästhetik, die Wissenschaft der intuitiven oder ausdruckgebenden Erkenntnis, in der eben das ästhetische oder künstlerische Phänomen beruht. Und diese Ästhetik ist eben das vollkommene Analogon der Logik, die alle Erscheinungen von gleicher logischer Natur, die Bildung des kleinsten und gewöhnlichsten Begriffs und die Konstruktion des komplizierteſten wissenschaftlichen und philosophischen Systems umfaßt.

Das künstlerische Genie

Desgleichen können wir nur einen lediglich quantitativen Unterschied in der Bedeutung des Wortes Genie oder künstlerisches Genie von dem Nichtgenie des gewöhnlichen Menschen zugeben. Man sagt, daß die großen Künstler uns uns selber enthüllen: Aber wie wäre das möglich, wenn unsere Phantasie und die ihre nicht ihrem Wesen nach dieselbe und der Unterschied nicht ein lediglich quantitativer wäre? Besser wäre es gewesen statt „poeta nascitur“ zu sagen „homo nascitur poeta“; die einen als geringe Dichter, als große Dichter die andern. Daß man diesen quantitativen Unterschied für einen qualitativen hielt, das hat den Kult und den Aberglauben ans „Genie“ entstehen lassen, und man vergaß, daß die Genialität nichts ist, was vom Himmel herabgestiegen, sondern daß sie eben das Menschliche ist. Das Genie, das sich dem Menschlichen fremd ausgibt oder so dargestellt wird, findet seine Buße darin, daß es ein wenig lächerlich wirkt oder erscheint. So das „Genie“ der romantischen Zeit und der „Übermensch“ unserer Tage.

Aber — das sei hier gleich bemerkt — von der Überhebung über das Menschliche wird das künstlerische Genie tief unter das Menschliche von jenen hinabgestürzt, die als seine wesentliche Eigenschaft die Unbewußtheit annehmen. Die intuitive oder künstlerische Genialität ist, wie jede Form menschlicher Geistestätigkeit, immer bewußt: sonst wäre

sie blinder Mechanismus. Das, was dem künstlerischen Genie, wie jedem andern mangeln kann, das ist das reflektierte Bewußtsein, das Bewußtsein, zu dem noch das historische oder kritische Moment hinzugetreten ist, die für es unwesentlich sind.

Form und Inhalt in der Ästhetik

Eine der meist umstrittenen Fragen in der Ästhetik ist das Verhältnis zwischen Form und Stoff, oder wie man gewöhnlich sagt, zwischen Form und Inhalt. Liegt das ästhetische Phänomen im bloßen Inhalt oder in der bloßen Form, oder in beiden, im Inhalt und in der Form?

Diese Frage hat verschiedene Bedeutungen gehabt, die wir jede an ihrem Ort erwähnen werden; aber wenn die Worte in dem Sinne verstanden werden, den wir oben festgestellt haben, wenn man unter dem Stoff die Masse der Erregungen versteht, die noch nicht ästhetisch ausgearbeitet ist, also die Eindrücke, und unter der Form die Ausarbeitung, die geistige Tätigkeit, den Ausdruck, dann kann für unsere Auffassung kein Zweifel bestehen. Wir müssen ebensosehr den Satz verwerfen, daß das Ästhetische im bloßen Inhalt (also in den einfachen Eindrücken) liege, wie den, daß es in der Hinzufügung der Form zum Inhalt zu suchen sei, also in den Eindrücken plus dem Ausdruck. Beim ästhetischen Schaffen tritt die ausdruckgebende Tätigkeit nicht einfach zu den vorhandenen Eindrücken hinzu, sondern diese werden von ihr bearbeitet und gestaltet. Die Eindrücke erscheinen im Ausdruck wieder, wie Wasser, das durch ein Sieb geschüttet wird und auf der anderen Seite des Siebes als dasselbe und doch zugleich anders wieder erscheint. Der ästhetische Vorgang liegt daher in der Form und ist nichts als Form.

Daraus folgt, daß der Inhalt keineswegs etwas Überflüssiges ist, er ist vielmehr der notwendige Ausgangspunkt für das Phänomen des Ausdrucks; aber zwischen der qualitativen Natur des Inhalts und der der Form gibt es keine Gemeinschaft und keinen Übergang. Man hat manchmal gemeint, daß der Inhalt, um ein ästhetischer Inhalt zu sein, das heißt also ein Inhalt, der sich zu Formen gestalten läßt, einige bestimmte oder bestimmbare Eigenschaften haben müsse. Aber wenn das der Fall wäre, dann wäre Form und Inhalt, Ausdruck und Eindruck ein und dasselbe. Der Inhalt ist in der Tat das, was sich in Formen gestalten läßt, aber solange er nicht gestaltet ist, hat er keine bestimmbaren Eigenschaften: wir wissen nichts von ihm. Zum ästhetischen In-

halt wird er nicht eher, als bis er tatsächlich umgestaltet ist. Man hat auch den ästhetischen Stoff als interessanten Stoff bezeichnen wollen: das ist zwar nicht falsch, es ist nur nichtssagend. Worin soll das Interessante liegen: in der ausdruckverleihenden Tätigkeit? Natürlich, wenn die sich nicht dafür interessieren würde, würde sie ihm ja keine Form geben. Daß der menschliche Geist sich dafür interessiert, offenbart sich eben darin, daß er ihn zur Form erhebt und beide Vorgänge sind identisch. Aber das Wort „interessant" ist auch in einem anderen ungebührlichen Sinne verwendet worden, mit dem wir uns später beschäftigen werden.

Kritik der Naturnachahmung und der künstlerischen Illusion

Vielsinnig wie der vorhergehende ist auch der Satz, daß die Kunst Nachahmung der Natur sei. Mit diesen Worten hat man bisweilen Wahres ausgesprochen oder wenigstens angedeutet, manchmal wieder Irrtümliches behauptet und in den meisten Fällen sich überhaupt nichts Genaues dabei gedacht. Eine wissenschaftlich erlaubte Bedeutung hat dieser Satz dann, wenn man unter Nachahmung die Vorstellung oder Anschauung als eine Erkenntnisform versteht. Und wenn man dies damit bezeichnen und den geistigen Charakter des Vorgangs noch mehr hervorheben will, dann ist auch der weitere Satz gestattet: daß die Kunst eine Idealisierung, eine idealisierende Nachahmung der Natur sei. Aber wenn man mit den Worten Nachahmung der Natur sagen will, daß die Kunst mechanische Abbilder, mehr oder minder vollkommene Duplikate natürlicher Gegenstände gäbe, vor welchen sich derselbe Tumult von Eindrücken erhebt, den die natürlichen Gegenstände selbst hervorrufen, dann ist der Satz ganz zweifellos falsch. Die bemalten Wachsfiguren, die fast wie lebend aussehen, und vor denen wir in den Sälen, wo solches Zeug ausgestellt wird, bestürzt zurückweichen, vermitteln uns keine ästhetischen Intuitionen. Die Illusion und die Halluzination haben mit dem ruhigen Herrschaftsgebiet der künstlerischen Anschauung nichts zu tun. Wenn ein Künstler den Anblick einer Halle mit Wachsfiguren malt, wenn ein Schauspieler den Menschen als Wachsfigur possenhaft auf der Bühne darstellt, dann finden wir die geistige Arbeit und die künstlerische Anschauung wieder. Die Photographie selbst hat nur dann und nur insoweit etwas Künstlerisches, soweit sie zum mindesten teilweise die Intuition des Photographen, den von ihm gewählten Gesichtspunkt, die Stellung und Drapierung wiedergibt, die er aufzunehmen sich

bemüht hat. Und wenn die Photographie nicht durchwegs Kunst ist, so hat das seinen Grund darin, weil das natürliche Element in ihr mehr oder minder unaustilgbar und ununterworfen bleibt: vor welcher Photographie, auch vor den bestgelungenen, empfinden wir je eine vollständige Befriedigung? An welcher Photographie würde ein Künstler nicht eine Menge von Veränderungen und Retuschen vornehmen, von welcher würde er nicht etwas fortnehmen oder anderes hinzufügen?

Die Kunst als nicht theoretischer Vorgang aufgefaßt — Der ästhetische Schein

Daraus, daß man den Erkenntnischarakter der einfachen Anschauung oder Intuition nicht erkannt hatte, der Anschauung, die sich sowohl von der verstandesmäßigen Erkenntnis, als auch von der bloßen Wahrnehmung des Wirklichen unterscheidet, daraus, daß man glaubte, daß nur die intellektuellen Vorgänge und höchstens auch noch die Wahrnehmung des Wirklichen Erkenntnis sei, entsprang die so oft wiederholte Behauptung, daß Kunst nicht Erkenntnis sei, daß die Kunst keine Wahrheiten gäbe, daß sie nicht der Welt der Erkenntnis, sondern der des Gefühls angehöre und ähnliches. Wir haben gesehen, daß die Anschauung Erkenntnis ist, eine Erkenntnis, die frei ist von Begriffen und allgemeiner als die sogenannte Wahrnehmung des Wirklichen: und darum ist auch die Kunst Erkenntnis, denn sie ist Form und gehört nicht dem Gefühl, dem psychischen Stoff an. Wenn auf der andern Seite so oft und von so vielen Ästhetikern darauf Nachdruck gelegt worden ist, daß die Kunst ein Schein sei, so geschah es darum, weil man eben die Notwendigkeit fühlte, sie von der komplizierteren Tatsache der Wahrnehmung zu unterscheiden, indem man ihre vollkommene Idealität feststellte.

Kritik der Theorie des „ästhetischen Sinnes"

Daraus, daß man das charakteristische Wesen der Anschauung als Ausdruck des Eindrucks, als Form des Stoffes nicht scharf erfaßt, oder aus dem Gesicht verloren hatte, ist auch die Lehre vom ästhetischen Sinn entsprungen.

Diese Lehre besteht eigentlich nur in dem eben angedeuteten Irrtum, daß man einen Übergang von den Qualitäten des Inhalts zu den Qualitäten der Form suchte. Fragen was der ästhetische Sinn sei, heißt fragen: Erstens, welche Sinneseindrücke können einen ästhetischen Ausdruck

finden; zweitens, welche müſſen einen äſthetiſchen Ausdruck finden? Darauf iſt ſogleich zu erwidern: alle Sinneseindrücke können im äſthetiſchen Ausdruck, in der äſthetiſchen Geſtaltung Platz finden, kein Sinneseindruck muß darin Platz finden.

Dante erhebt zur Form nicht nur „die ſüße Farbe morgenländiſchen Saphirs“ — alſo Eindrücke des Geſichtſinns —, ſondern auch Eindrücke des Taſtſinns oder des Wärmegefühls, wie die „dünſteſchwere Luft“ und „die friſchen Bächlein, die dem Verdurſtenden die Kehle noch mehr austrocknen“. Es iſt eine ſonderbare Täuſchung zu glauben, daß ein Gemälde uns nur Geſichtseindrücke gewähre. Der ſammetartige Flaum einer Wange, die Wärme eines jugendlichen Körpers, die Süßigkeit und Friſche einer Frucht, die Schneide einer geſchliffenen Klinge uſw., ſind das nicht alles Eindrücke, die wir auch von einem Bilde haben können? Und ſind das etwa Geſichtseindrücke? Angenommen, es gäbe einen Menſchen, dem alle oder die meiſten Sinne fehlten und der plötzlich das Organ des Geſichts erwerben würde, wie würde ein Gemälde auf ihn wirken? Das Gemälde, das wir vor uns haben und das wir nur mit den Augen zu ſehen glauben, würde einem ſolchen kaum anders als die farbenbeſchmierte Palette eines Malers erſcheinen.

Einige, die am äſthetiſchen Charakter gewiſſer Gruppen von Eindrücken (und zwar des Geſicht- und des Gehörſinns) feſthalten und andere Gruppen ausſchließen, geben doch zu, daß zwar nur die Geſichts- und Gehörseindrücke direkte und weſentliche Elemente einer äſthetiſchen Erſcheinung ſein können, die andern Sinne aber auch damit zu tun haben können, wenn auch nur durch Aſſoziation. Aber dieſe Unterſcheidung iſt eine ganz willkürliche. Der äſthetiſche Ausdruck iſt ein innerer Vorgang, eine Syntheſe, in der es unmöglich iſt, direkte und indirekte Elemente zu unterſcheiden. Alle Eindrücke ſind vor ihm gleich und werden von ihm gleich gemacht, inſofern ſie eben äſthetiſch werden. Wer die Vorſtellung eines Bildes oder eines Gedichtes in ſich aufnimmt, für den iſt dieſe Vorſtellung nicht etwa eine Reihe von Eindrücken, von denen einige Vorrechte oder einen Vorrang vor den anderen haben. Was mit ihnen geſchah, bevor wir die Vorſtellung empfingen, davon wiſſen wir nichts: und die Unterſcheidungen, die man bei nachträglicher Überlegung macht, haben mit der Kunſt nichts mehr zu tun.

Die Theorie vom äſthetiſchen Sinn iſt auch in einer anderen Form vorgebracht worden: nämlich als ein Verſuch feſtzuſtellen, welche phyſiologiſchen Organe bei äſthetiſchen Phänomenen notwendig in Tätig-

keit traten. Der Apparat der physiologischen Organe ist nichts anderes, als ein Komplex von Zellen, die so und so gebaut und so und so angeordnet sind: also eine lediglich physische und natürliche Erscheinung. Das Physiologische ist aufs engste mit dem Psychischen verbunden: aber so wie es kein natürliches Band zwischen dem Ausdruck und der Psyche gibt, so kann es auch keines zwischen ihm und dem physiologischen Vorgang geben. Der Ausdruck nimmt seinen Ausgangspunkt von den Eindrücken, der physiologische Weg, auf dem die Eindrücke in den Organismus gelangt sind, ist für ihn ganz gleichgültig. Welcher Weg immer es gewesen sein mag: es genügt, daß es Eindrücke sind.

Natürlich hat das Fehlen gewisser Organe, das heißt gewisser Zellenkomplexe, auch das Fehlen gewisser Eindrücke zur Folge (wenn sie nicht durch eine Art organischer Kompensation auf einem anderen Wege vermittelt werden). Der Blindgeborene kann keine Anschauung des Lichts und keinen Ausdruck für das Licht haben. Aber die Eindrücke werden nicht nur vom Organ bedingt, sondern auch von den Reizen, die auf das Organ wirken. Wer z. B. noch nie den Eindruck des Meeres empfangen, wird das Meer auch nie zum Ausdruck bringen können. Wer von dem Leben der großen Welt oder der politischen Kämpfe keinen Eindruck gehabt, wird weder das eine noch das andere ausdrücken, darstellen können. Das bedeutet aber keineswegs eine Abhängigkeit der Funktion des Ausdrucks von den Reizen oder von den Organen. Wir können nur wiederholen, was wir bereits wissen: der Ausdruck setzt den Eindruck voraus; und darum auch bestimmte Ausdrücke bestimmte Eindrücke. Übrigens schließt jeder Eindruck in dem Augenblick seines Auftretens alle anderen aus; und desgleichen auch jeder Ausdruck.

Einheit und Unteilbarkeit des Kunstwerks

Eine weitere Ergänzung der Auffassung des Ausdrucks als einer geistigen Tätigkeit ist die Unteilbarkeit des Kunstwerks. Jeder Ausdruck ist ein einzigartiger Ausdruck. Die Tätigkeit beruht eben in der Verschmelzung der Eindrücke zu einem organischen Ganzen. Das ist es, was man stets damit sagen wollte, wenn man anführte, daß das Kunstwerk der Einheit bedürfe, oder was dasselbe ist, der Einheit im Mannigfaltigen: der Ausdruck ist eine Synthese des Verschiedenartigen oder Vielfältigen in einem.

Dieser Behauptung scheint sich die Tatsache entgegenzustellen, daß wir ein Kunstwerk in seine Teile teilen, eine Dichtung in Szenen,

Episoden, Bilder, Sentenzen, ein Gemälde in einzelne Figuren und Gegenstände usw. Aber diese Teilung vernichtet das Werk, so wie die Teilung eines Organismus in Herz, Gehirn, Nerven, Muskeln usw. das Lebendige in einen Leichnam wandelt. Allerdings gibt es Organismen, bei denen die Teilung mehrere Lebewesen entstehen läßt, aber in solchem Fall und wenn wir die Analogie auf ästhetischem Gebiet gelten lassen wollen, müssen wir schließen, daß vielfache lebendige Keime vorhanden waren, beziehungsweise eine rasche Wiederausbildung der einzelnen Teile zu neuen einzigartigen Ausdrücken.

Man wird einwenden, daß der Ausdruck sich ja manchmal auf andere Ausdrücke gründet: daß es einfache Ausdrücke und zusammengesetzte gibt. Daß man doch einen gewissen Unterschied machen muß zwischen dem „Heureka", mit dem Archimedes den ganzen Jubel über seine Entdeckung ausdrückte, und dem Ausdruck in den fünf Akten einer regelrechten Tragödie! — Und doch nein: der Ausdruck gründet sich immer direkt auf die Eindrücke. Wer die Idee zu einer Tragödie hat, der wirft gleichsam eine große Menge von Eindrücken in einen Schmelztigel: längst gewonnene Ausdrücke werden mit neuen zu einer einzigen Masse verschmolzen, in derselben Weise wie man in einen Schmelzofen unförmliche Bronzeklumpen und die erlesensten Statuen werfen kann. Um die neue Statue herauszubringen, müssen die erlesensten Figürchen gerade so zerschmelzen, wie die formlosen Klumpen. Die alten Ausdrücke müssen wieder zu Eindrücken hinabsteigen, um mit den andern zu einem neuen einzigartigen Ausdruck synthetisch verbunden zu werden.

Die Kunst als Befreierin

Indem er die Eindrücke ausarbeitet, befreit der Mensch sich von ihnen; indem er sie objektiviert, löst er sie von sich ab und stellt sich über sie. Die befreiende und reinigende Wirkung der Kunst ist nur eine andere Seite, eine andere Formulierung ihres Wesens als Tätigkeit. Die Aktivität wirkt immer befreiend, eben weil sie die Passivität verdrängt.

Es ist nun klar, weshalb man dem Künstler bald die größte Empfindlichkeit oder Leidenschaftlichkeit zuschreibt und bald die größte Unempfindlichkeit oder olympische Heiterkeit und Ruhe. Beide Eigenschaften widersprechen sich nicht, weil sie nicht demselben Gebiet zukommen. Die Empfindlichkeit und Leidenschaftlichkeit bezieht sich auf den reichen Stoff, dem der Künstler zugänglich sein muß und den er in seinem psychischen

Organismus absorbiert; die Unempfindlichkeit und die heitere Ruhe auf die Form, durch die er den Tumult der Empfindungen und Leidenschaften unterwirft und beherrscht.

III

Untrennbarkeit der intellektuellen und der intuitiven Erkenntnis

Die beiden Erkenntnisformen, die ästhetische und die intellektuelle oder begriffliche, sind zwar unter sich sehr verschieden, aber keineswegs getrennt und disparat wie zwei Kräfte, deren jede ihren eigenen Weg geht. Wenn wir gezeigt haben, daß die ästhetische Form allerdings von der intellektuellen unabhängig ist und ihr selbständiges Dasein ohne jede fremde Stütze hat, so haben wir darum noch nicht gesagt, daß die intellektuelle Form ohne die ästhetische bestehen kann. Diese Reziprozität wäre unrichtig.

Was bedeutet die begriffliche (gedankliche) Erkenntnis? Sie ist eine Erkenntnis von Beziehungen zwischen Dingen, und die Dinge sind Anschauungen. Ohne die Anschauung wären die Begriffe unmöglich, so wie ohne das Material der Eindrücke die Anschauung selbst nicht möglich wäre. „Dieser Fluß", „dieser See", „dieser Rinnstein", „dieser Regen", „dieses Glas Wasser" sind Anschauungen: der Begriff ist „das Wasser", nicht diese oder jene Erscheinung oder ein einzelner Fall, sondern das Wasser im allgemeinen, wann und wo immer es sich zeige, der Gegenstand unzähliger Anschauungen, aber eines einzigen konstanten Begriffes.

Und wenn der Begriff, das Abstraktum, auf der einen Seite nicht mehr Anschauung ist, so ist er auf der anderen Seite wiederum doch noch Anschauung und kann gar nichts anderes sein. Auch der Mensch, der denkt, hat, insofern er denkt, Eindrücke und Erregungen: sein Eindruck und seine Erregung wird allerdings sich nicht als Liebe oder Haß offenbaren, als Schmerz oder Freude, sondern in der fühlbaren Arbeit des Gedankens selbst, ein Vorgang, der, um objektiv vor dem Geist zu erscheinen, eben nur wieder eine intuitive Form nehmen kann. Sprechen ist nicht immer logisch denken, aber logisch denken muß immer zugleich auch sprechen sein.

Kritik der entgegengesetzten Anschauungen

Daß der Gedanke ohne Worte nicht möglich ist, ist eine Wahrheit, die allgemein anerkannt ist. Diejenigen, die diesen Satz bestreiten, begehen entweder Verwechselungen oder Irrtümer.

Eine Verwechſelung begehen vor allem jene, die einwenden, daß man auch in geometriſchen Figuren, algebraiſchen Ziffern, ideographiſchen Zeichen denken könne, ganz ohne Worte, auch ohne daß ein ſolches ſtillſchweigend und faſt unmerklich im Geiſte ausgeſprochen würde: daß es Sprachen gäbe, in denen das Wort, das phoniſche Zeichen, überhaupt nichts ausdrücke, wenn nicht gleichzeitig das geſchriebene Zeichen betrachtet würde. Aber wenn wir vom Sprechen reden, ſo wollen wir eine Synekdoche gebrauchen und darunter im allgemeinen den Ausdruck verſtehen, der durchaus nicht, wie wir bereits bemerkt haben, bloß im Ausdruck in Worten beſteht. Es ſoll zugegeben werden, daß man manche Begriffe denken kann ohne phoniſche Erſcheinungen: aber gerade die Beiſpiele, die man für das Gegenteil angeführt, beweiſen, daß alle dieſe Begriffe nie ohne einen Ausdruck auftreten können.

Andere führen an, daß die Tiere, oder wenigſtens gewiſſe Tiere, denken und ſchließen, ohne zu ſprechen. Aber ob die Tiere denken, und wie und was ſie denken, ob ſie rudimentäre Waldmenſchen ſind, die dem Ziviliſierungsprozeß widerſtreben, oder phyſiologiſche Maſchinen, wie die alten Spiritualiſten wollten, über alles das haben wir nur Vermutungen: und es iſt nicht erlaubt, ſich in einem wiſſenſchaftlichen Streit einer Vermutung als eines Arguments zu bedienen. Wenn der Philoſoph von der animaliſchen Natur als einer brutalen, impulſiven, inſtinktiven und ähnlichem ſpricht, dann ſtützt er ſich nicht auf Vermutungen, die ſich auf Hunde oder Katzen, Löwen oder Ameiſen beziehen, ſondern auf die Beobachtung deſſen, was am Menſchen tieriſch und brutal iſt: der tieriſchen Schranke oder Grundlage, die wir in uns ſelber entdecken. Wenn alſo die verſchiedenen Tiere, Hunde oder Katzen, Löwen oder Ameiſen, etwas von der geiſtigen Aktivität des Menſchen haben, um ſo beſſer für ſie oder auch um ſo ſchlimmer: denn das würde bedeuten, daß man auch bei ihnen nicht von einer ganzen und einheitlichen Natur ſprechen könnte, ſondern von einer animaliſchen Baſis, die vielleicht umfaſſender und laſtender iſt, als die des Menſchen. Und ſelbſt angenommen, daß die Tiere denken und Begriffe bilden, was berechtigt uns, wenn wir bei dieſer Vermutung bleiben, anzunehmen, daß ſie dies ohne entſprechenden Ausdruck tun? Die Analogie mit den Menſchen, mit der menſchlichen Pſychologie, die allein uns alle Vermutungen bezüglich der Tier-Pſychologie vermittelt, würde uns im Gegenteil zwingen anzunehmen, daß, wenn die Tiere in irgend einer Form denken, ſie auch in irgend einer Form ſprechen.

Aus der menſchlichen Pſychologie, und zwar aus der des Literaten, wird der andere Einwand hergeholt, daß der Begriff ohne das Wort exiſtieren könnte, da doch ſicher ſei, daß jeder von uns Bücher kenne, die *gut gedacht* und *ſchlecht geſchrieben* ſind; alſo Gedanken, die auch noch *jenſeits* des Ausdrucks gedacht wären und *trotz* dem mangelhaften Ausdruck. Aber wenn wir von Büchern ſprechen, die gut gedacht und ſchlecht geſchrieben ſind, dann können wir nichts anderes meinen, als daß ſich in dieſen Büchern *Teile* finden — Seiten, Abſchnitte oder Sätze —, die gut gedacht und gut geſchrieben ſind, und andere, minder wichtige, die ſchlecht gedacht und ſchlecht geſchrieben, die alſo überhaupt nicht ordentlich gedacht und darum auch nicht ordentlich ausgedrückt ſind. Die „Scienza nuova" Vicos iſt dort, wo ſie in der Tat ſchlecht geſchrieben iſt, auch ſchlecht gedacht. Und wenn wir von den dicken Bänden zu kurzen Sätzen übergehen, ſo ſpringt die Ungenauigkeit und der Fehler jener Behauptung in die Augen. Wie könnte ein einzelner Satz *klar* gedacht und *verworren* geſchrieben ſein?

Das einzige, was wir zugeben können, iſt, daß bisweilen Gedanken (Begriffe) in einer beſonderen intuitiven Form auftreten, in einem gleichſam verkürzten, oder beſſer, in einem eigentümlichen Ausdruck, der für uns ſelbſt klar genug iſt, aber nicht genügt, um ſie einer beſtimmten anderen Perſon oder mehreren beſtimmten anderen Perſonen deutlich mitzuteilen. Das hat man ungenau damit ausgedrückt, daß man ſagte, wir hätten zwar den Gedanken, aber nicht den Ausdruck. Richtig hätte man ſagen müſſen, daß wir den Ausdruck ſehr wohl haben, aber einen Ausdruck, der vom ſozialen Geſichtspunkt nicht recht verkehrsfähig iſt. Dabei iſt das eine durchaus relative und wechſelnde Sache: es gibt immer Menſchen, die unſere Gedanken gleichſam im Flug erfaſſen und die gerade dieſe gekürzte Form vorziehen und die entwickeltere Form, die für die anderen nötig iſt, verſchmähen würden. In anderen Worten, der Gedanke, abſtrakt und logiſch betrachtet, iſt derſelbe; aber vom äſthetiſchen Standpunkt handelt es ſich um zwei verſchiedene Ausdrucks-Intuitionen, in denen verſchiedene pſychologiſche Elemente vorwalten. Das gleiche Kriterium iſt für die durchaus empiriſche Unterſcheidung einer *inneren* und einer *äußerlichen* Sprache maßgebend.

Kunſt und Wiſſenſchaft

Die höchſten Äußerungen, die fernhin leuchtenden Gipfel der intuitiven Erkenntnis und der intellektuellen Erkenntnis nennt man, wie wir

bereits wissen, Kunst und Wissenschaft. Kunst und Wissenschaft sind daher verschieden und doch zugleich eng verbunden: sie fallen auf der einen Seite zusammen, nämlich auf der ästhetischen Seite. Jedes wissenschaftliche Werk ist zugleich ein Kunstwerk. Diese ästhetische Seite kann fast unbeachtet bleiben, wenn unser Geist ganz von der Anstrengung hingenommen ist, den wissenschaftlichen Gedanken zu erfassen und auf seinen Wert zu prüfen. Aber er bleibt nicht länger unbeachtet, wenn wir von der Tätigkeit des Verstehens zu der des Betrachtens übergehen und jene Gedanken sich entweder klar, scharf, wohlumrissen vor uns entwickeln sehen, ohne ein überflüssiges Wort und ohne daß ein Wort fehlen würde, im richtigen Rhythmus und in der ihm zukommenden Tonweise; oder aber wenn wir finden, daß sie verwirrt, abgebrochen, schwankend und gehemmt wiedergegeben sind. Und manche großen Denker werden bisweilen auch für große Schriftsteller erklärt, während andere große Denker mehr oder minder fragmentarische Schriftsteller bleiben, wenn auch ihre Fragmente vom wissenschaftlichen Standpunkt harmonischen, zusammenhängenden und vollkommenen Werken gleichwertig sind.

Den Denkern und Gelehrten wird es verziehen, wenn sie nur mittelmäßige Schriftsteller sind: die Fragmente trösten uns über das Ganze, denn es ist viel leichter, aus dem genialen Fragment eine wohlgeordnete Komposition zu schaffen, als die geniale Entdeckung zu machen. Aber wie könnte man dem reinen Künstler verzeihen, ein mittelmäßiger Darsteller zu sein? „Mediocribus esse poetis non dii, non homines, non concessere columnae!“ Dem Dichter, dem Maler, dem die Form fehlt, dem fehlt alles, denn er fehlt sich selbst. Der poetische Stoff strömt durch die Seelen aller: nur der Ausdruck und die Form macht den Dichter. Und hier bestätigt sich die Wahrheit des Satzes, der der Kunst jeden Inhalt abspricht, sobald man unter Inhalt eben den verstandesmäßigen Begriff versteht.

Inhalt und Form; andere Bedeutung

In diesem Sinn, sobald man den Inhalt gleich dem Gedanken setzt, ist es vollkommen richtig zu sagen, daß die Kunst nicht nur nicht im Inhalt besteht, sondern überhaupt keinen Inhalt hat.

Auch der Unterschied zwischen Poesie und Prosa läßt sich nicht anders aufrecht erhalten, als in dem zwischen Kunst und Wissenschaft. Schon im Altertum erkannte man, daß dieser Unterschied nicht in äußeren Momenten gesucht werden durfte, wie etwa im Rhythmus oder im Vers-

maß, in der gebundenen oder in der freien Form, sondern daß er im Gegenteil ein durchaus innerer Unterschied sei. Die Poesie ist die Sprache des Gefühls; die Prosa die des Verstandes; aber da der Verstand immer auch Gefühl ist, so hat alle Prosa ihre poetische Seite.

Das Verhältnis der ersten und der zweiten Stufe

Das Verhältnis zwischen der intuitiven Erkenntnis oder dem Ausdruck und der intellektuellen Erkenntnis oder dem Begriff, der Kunst und der Wissenschaft, der Poesie und der Prosa läßt sich nicht anders kennzeichnen, als indem man sagt, daß es der Unterschied zweier Stufen sei. Die erste Stufe ist der Ausdruck, die zweite ist der Begriff: die erste kann wohl ohne die zweite bestehen, aber die zweite nicht ohne die erste. Es gibt Poesie ohne Prosa, aber es gibt keine Prosa ohne Poesie. Der Ausdruck ist die erste Betätigung der geistigen Aktivität des Menschen. Die Poesie ist „die Muttersprache des Menschengeschlechts"; die ersten Menschen „waren von Natur aus erhabene Dichter". Das wird auch, wenngleich in anderer Weise, von jenen anerkannt, die da bemerken, daß der Übergang von der Psyche zum Geist, von der animalischen Empfindung zur menschlichen Aktivität sich vermittelst der Sprache vollziehe; und sie sollten eigentlich sagen: vermittelst der Intuition und des Ausdrucks im allgemeinen. Nur scheint es uns ziemlich ungenau, die Sprache oder den Ausdruck als ein Bindeglied zwischen dem Natürlichen und dem Menschlichen, gleichsam als ein Gemisch aus dem einen und dem anderen zu bezeichnen. Wo das Menschliche auftritt, da ist das andere verschwunden: der Mensch, der sich ausdrückt, tritt damit aus seinem natürlichen Dasein heraus, unmittelbar aus diesem, aber er tritt immer heraus: er steht nicht halb drinnen und halb draußen, wie die Phrase vom Bindeglied andeuten würde.

Nichtexistenz anderer Erkenntnisformen

Der Geist besitzt keine anderen Erkenntnisformen als diese beiden. Ausdruck und Begriff erschöpfen ihn vollständig, im Übergang vom einen zum andern kreist das ganze theoretische Leben des Menschen.

Die historische Form, ihre Identität mit der Kunst; und was sie von ihr unterscheidet

Ungenauerweise hat man neuerdings als eine dritte Erkenntnisform die historische aufstellen wollen. Aber das Historische bedeutet nicht

Form, sondern Inhalt. So weit es Form ist, ist es nichts anderes als Anschauung, als ästhetische Erscheinung. Die Geschichte forscht nicht nach Gesetzen und prägt keine Begriffe: sie induziert nicht und deduziert nicht, sie geht aufs Darstellen aus, nicht aufs Beweisen, ad narrandum, non ad demonstrandum; sie konstruiert keine allgemeinen Begriffe und Abstraktionen, sondern sie reiht Intuitionen aneinander. Dieser und jener, das „individuum omnimodo determinatum" ist ihr Gebiet; und das ist eben das Gebiet der Kunst. Die Geschichte fällt daher unter den Begriff der Kunst.

Gegen diesen Satz hat man, da sich eine dritte Erkenntnisform nun einmal nicht ausdenken läßt, Einwendungen erhoben, die dazu führen sollten, die Geschichte der intellektuellen oder wissenschaftlichen Erkenntnis einzugliedern. Der größte Teil dieser Einwände ist aus dem Vorurteil hervorgegangen, daß man der Geschichte etwas von ihrem Wert und ihrer Würde nehme, wenn man ihr den Charakter einer (begrifflichen) Wissenschaft abspreche; sie entspringen auch gleichzeitig aus einer falschen Vorstellung von der Kunst, die nicht als eine wesentliche Erkenntnisfunktion, sondern als eine Unterhaltung, als etwas Überflüssiges und Frivoles aufgefaßt wird. Wir wollen einen lang abgedroschenen Streit, den wir für unseren Teil für völlig geschlossen halten, nicht wieder eröffnen, sondern hier nur auf ein Sophisma hinweisen, das vielen Erfolg gehabt hat und noch immer wiederholt wird, um die logische und wissenschaftliche Natur der Geschichte zu beweisen. Das Sophisma besteht darin, daß man wohl zugibt, die geschichtliche Erkenntnis habe das Individuelle zum Gegenstand; aber hinzufügt, „nicht die Vorstellung, sondern den Begriff des Individuellen": daraus wird geschlossen, daß auch die Geschichte logische und wissenschaftliche Erkenntnis sei. Die Geschichte würde demnach den Begriff einer Persönlichkeit, den Begriff Karls des Großen oder Napoleons; den Begriff einer Epoche, wie der Renaissance oder der Reformation; eines Ereignisses wie der französischen Revolution oder der Einigung Italiens ausarbeiten: genau so wie die Geometrie die Begriffe der Raumformen, oder die Ästhetik den des Ausdrucks ausarbeitet. Aber all das ist nicht stichhaltig, die Geschichte kann Napoleon und Karl den Großen, die Renaissance und die Reformation, die französische Revolution und die italienische nicht anders denn als individuelle Tatsachen darstellen, mit ihrer individuellen Physiognomie, und zwar individuell in dem Sinn, in dem die Logiker sagen, daß es vom Individuellen überhaupt keinen Begriff, sondern nur eine Vorstellung gibt. Der sogenannte Begriff des

Individuellen ist immer ein Begriff des Allgemeinen: reich, überaus reich, wenn man will, an Attributen, aber wie reich er auch sei, dennoch unfähig, jene Individualität zu erreichen, die die historische Erkenntnis eben als ästhetische Erkenntnis allein erreicht.

Wir wollen lieber untersuchen, in welcher Weise der Inhalt der Geschichte sich von dem der Kunst unterscheidet. Auch dieser Unterschied ist nur ein empirischer; und wir werden seinen Ursprung in dem finden, was wir vom ideellen Charakter der Anschauung bemerkt haben, als einer Ur-Wahrnehmung, in der alles real ist und darum nichts real ist. In einem späteren Stadium bildet der Geist die Begriffe des Äußerlichen und Innerlichen, des Vorgefallenen und des Gewünschten, des Objekts und des Subjekts und ähnliche, und so unterscheidet er die historische Anschauung von der unhistorischen, die reale von der irrealen, die Phantasie, die die Wirklichkeit vorstellt, von der reinen Phantasie. Auch die inneren Tatsachen, das was man sich wünscht und sich einbildet, die Luftschlösser und die Schlaraffenländer haben ihre Realität; auch die Psyche hat ihre Geschichte. In der Biographie eines Menschen bilden auch seine Illusionen höchst wichtige reale Tatsachen. Aber die Geschichte einer individuellen Psyche ist Geschichte, weil es sich darin immer um die Unterscheidung des Realen und des Irrealen handelt, auch wenn das Reale eben die Illusionen sind. Nur spielen all diese verschiedenen Begriffe in der Geschichte nicht diejenige Rolle, die den Begriffen in der Wissenschaft zufällt, sondern die jener, die wir in den ästhetischen Anschauungen aufgelöst und eingeschmolzen gefunden haben. Die Geschichte konstruiert nicht die Begriffe des Realen und des Irrealen, sie wendet sie an; um es mit einem Wort zu sagen: Geschichte und Theorie der Geschichte sind nicht dasselbe. Um zu erkennen, ob eine Tatsache unseres Lebens wirklich oder nur eingebildet war, dazu verhilft uns keine begriffliche Analyse: da gibt es kein anderes Mittel, als die Anschauungen so vollständig als möglich in unserem Geist wieder wachzurufen, wie sie im Augenblick ihres ersten Auftretens waren, um ihren Inhalt zu erkennen. Das Geschichtliche unterscheidet sich vom rein Phantastischen, wie sich irgend eine Anschauung von irgend einer anderen Anschauung unterscheidet: nämlich im Gedächtnis und durch das Gedächtnis.

Die historische Kritik

Wo das Gedächtnis damit nicht zustande kommt, wo die Übergänge der realen und der irrealen Anschauungen so feine und verschwindende sind,

daß die einen mit den anderen verfließen, da müssen wir entweder darauf verzichten, zu erkennen, was wirklich geschehen ist (und diesen Verzicht machen wir sehr häufig), oder wir müssen zur Vermutung greifen, zur Wahrscheinlichkeit, zur Annehmbarkeit. Das Prinzip der Wahrscheinlichkeit und der Annehmbarkeit beherrscht denn auch in der Tat die ganze historische Kritik. Die ganze Quellenforschung und die Prüfung der Autoritäten geht darauf aus, die glaubwürdigsten Zeugnisse festzustellen. Und was sind die glaubwürdigsten Zeugnisse anders, als die Zeugnisse der besten Beobachter oder auch derjenigen, die das beste Erinnerungsvermögen haben und die (das versteht sich von selbst) weder Lust dazu, noch ein Interesse daran gehabt, die Wahrheit der Dinge bewußt zu verfälschen? Wir sagen bewußt, weil die unbewußte Fälschung ja auch nur schlechtes Gedächtnis ist.

Der historische Skeptizismus

Daher kommt es, daß der skeptische Verstandesmensch leichtes Spiel hat, wenn er sich daran macht, die Gewißheit irgend einer geschichtlichen Tatsache zu leugnen: denn die Gewißheit der Geschichte ist niemals die der Wissenschaft. Es ist die Gewißheit der Erinnerung und der Autorität, nicht die der Analyse und des Beweises. Wer von einer historischen Induktion, von historischen Beweisen spricht, und von ähnlichem, der gebraucht diese Worte in einem metaphorischen Sinn. Sie haben in der Geschichte einen ganz anderen Sinn als in der Wissenschaft. Die Überzeugung des Historikers ist die unbeweisbare Überzeugung des Geschworenen, der die Zeugen gehört, dem Prozeß aufmerksam gefolgt ist und den Himmel gebeten hat, ihn zu erleuchten. Er irrt sich zweifellos gelegentlich, aber seine Irrtümer bilden eine Minderheit, die neben der Zahl der Fälle, in denen er die Wahrheit findet, vernachlässigt werden kann. Und darum hat der gesunde Menschenverstand recht, wenn er trotz den Intellektualisten an die Geschichte glaubt, die nicht durchaus eine fable convenue ist, sondern das, woran das Individuum und die ganze Menschheit aus ihrer Vergangenheit sich erinnern. Eine Erinnerung, die stellenweise dunkel, stellenweise von vollkommenster Klarheit ist: eine Erinnerung, die man mit den besten Mitteln und Anstrengungen zu erweitern und so gut als möglich zu vergewissern sucht; und die doch solcher Natur ist, daß man sie nicht geringer schätzen darf, als es geschieht, und die, im ganzen betrachtet, äußerst wertvoll ist. Man muß sehr paradox veranlagt sein, um zu bezweifeln, daß es jemals ein Griechenland und

ein Rom gegeben habe, einen Alexander und einen Cäsar, ein feudales Europa und eine Reihe von Revolutionen, die es niederrissen, daß am 1. November 1517 Luthers Thesen an der Kirchentüre in Wittenberg zu lesen waren und daß am 14. Juli 1789 das Volk von Paris die Bastille erstürmte. „Welche Beweise kannst du für alles das bringen?“ fragt der Sophist ironisch. Die Menschheit antwortet: „Ich erinnere mich daran.“

Die Philosophie als die vollkommene Wissenschaft — Die sogenannten Naturwissenschaften und ihre Schranken

Die Welt des Geschehenen, des Konkreten, des Historischen ist das, was man die Welt der Wirklichkeit und der Natur nennt, und es umfaßt gleicherweise die Realität, die man die physische nennt, sowie diejenige, die man die geistige und menschliche nennt. Diese ganze Welt ist Anschauung: historische Anschauung, wenn man sie sich so vorstellt, wie sie erfahrungsgemäß ist; phantastische Anschauung oder künstlerische in unserem Sinn, wenn man sie in das Gebiet des Möglichen oder auch nur des Vorstellbaren erweitert.

Die Wissenschaft, die wahre Wissenschaft, die nicht Anschauung, sondern Begriff ist, die sich nicht mit dem Individuellen, sondern mit dem Allgemeinen beschäftigt, kann nur Geisteswissenschaft sein, das heißt die Wissenschaft von dem, was sich in der Wirklichkeit an Allgemeinem findet: also Philosophie. Wenn man außerhalb dieser auch von Naturwissenschaften spricht, so muß man sich darüber klar sein, daß dies nur unvollkommene Wissenschaften sind, oder vielmehr, daß sie keine Systeme sind, sondern nur Komplexe von Erkenntnissen. Die sogenannten Naturwissenschaften erkennen übrigens selbst an, daß sie stets begrenzter Natur sind: und ihre Grenzen sind nichts anderes, als historische und intuitive Daten. Sie berechnen, messen, stellen Gleichheiten fest, stellen Regelmäßigkeiten fest, entwickeln Gesetze, zeigen, wie eine Erscheinung aus anderen entsteht: aber ihr ganzer Fortschritt stößt zuletzt auf Tatsachen, die man intuitiv und historisch wahrgenommen hat. Selbst die Geometrie erklärt heute ganz und gar auf Hypothesen zu beruhen, da der drei-dimensionale oder euklidische Raum nur einer der möglichen Räume ist, mit dem sie sich vorzüglich deshalb beschäftigt, weil es bequemer ist. Was an den Naturwissenschaften wissenschaftlich ist, das ist Philosophie; was an ihnen Natur ist, ist bloßer Vorgang. Wenn die naturwissenschaftlichen Dis-

ziplinen sich als vollkommene Wissenschaften konstituieren wollen, dann müssen sie über ihr Gebiet hinausspringen und in die Philosophie übergehen, und das tun sie, sobald sie Begriffe aufstellen, wie die des *ausdehnungslosen Atoms*, des *Äthers* oder *schwingenden Mittels*, der *Lebenskraft*, des *nicht wahrnehmbaren Raums* und ähnliche Begriffe, die alles andere, nur nicht naturwissenschaftlich sind, — wahrhafte und vollkommene philosophische Wagnisse, wenn anders es nicht Worte ohne Sinn sein sollen. Über die Naturerscheinungen kann man denken, aber man kann aus ihnen kein System *schaffen*, weil ein System nur im Geiste möglich ist.

Diese historischen und intuitiven Daten, die sich aus ihnen nicht eliminieren lassen, erklären nicht nur, wieso in ihrem Fortschritt das, was zu einer Zeit als Wahrheit angesehen wurde, allmählich stets wieder auf die Stufe *mythologischen Glaubens* und *phantastischer Illusion* hinabsinkt, sondern auch, wieso es unter den Naturforschern solche gibt, die überhaupt alles das als *mythisch*, als *Wortbehelfe*, als *konventionelle Annahmen* bezeichnen, was heute in ihren Disziplinen nicht formelle Argumentation ist. Und die Naturforscher und Mathematiker, die unvorbereitet an das Studium der geistigen Energien gehen, übertragen leicht ihre Denkgewohnheiten auf das neue Gebiet und sprechen auch in der Philosophie von willkürlichen Annahmen, die so oder so seien, wie der Mensch sie aufzustellen beliebt: daß *Wahrheit* und *Sittlichkeit* nur konventionelle Annahmen seien und die höchste Annahme der Geist selbst! Aber wenn wir Einzel-Annahmen überhaupt haben können, so muß notwendigerweise etwas existieren, das nicht willkürlich angenommen wird, sondern das eben das Agens, das Subjekt des Annehmens ist: und das ist die geistige Tätigkeit des Menschen. Die Beschränktheit der Naturwissenschaft fordert die Unbeschränktheit der Philosophie.

Die Erscheinung und der Gedanke

Durch diese Erklärungen ist nun festgestellt, daß es zwei reine oder grundlegende Formen der Erkenntnis gibt: die *Anschauung* und den *Begriff*, die Kunst und die *Wissenschaft* oder *Philosophie*. Alles andere (Geschichte, Naturwissenschaften, Mathematik) sind sekundäre Formen und Mischformen. Die Anschauung gibt uns die Welt, die Erscheinung; der Begriff gibt uns den Gedanken, den Geist.

IV

Kritik der historischen und der intellektuellen Richtung in der Ästhetik

Nach wir dieses Verhältnis zwischen der intuitiven oder ästhetischen Erkenntnis und den anderen grundlegenden oder abgeleiteten Erkenntnisformen scharf festgestellt haben, können wir leicht wahrnehmen, wo der Irrtum einer Anzahl von Theorien liegt, die man als Theorien der Ästhetik aufgestellt hat oder aufzustellen pflegt.

Kritik der Lehre von der Wahrscheinlichkeit

Aus einer Verwechselung der Erfordernisse der Kunst im allgemeinen und der besonderen Erfordernisse der Geschichte, ist die Theorie entstanden — die heute bereits an Boden verloren hat, die aber in der Vergangenheit die herrschende war —, daß der Gegenstand der Kunst das Wahrscheinliche sei. Unzweifelhaft ist, wie es bei den irrtümlichen Lehrsätzen gewöhnlich der Fall zu sein pflegt, der Sinn, in dem man den Begriff des Wahrscheinlichen anwandte und noch anwendet, oft viel vernünftiger gewesen, als die Definition, die man von dem Wort gab, vermuten ließ. Unter Wahrscheinlichkeit pflegte man den künstlerischen, inneren Zusammenhang der Vorstellung, also die Fülle und die Kraft der Vorstellung selbst zu verstehen. Wer sich das Wort wahrscheinlich mit zusammenhängend übersetzt, der wird sehr häufig in den Diskussionen, Beispielen und Urteilen der Kritiker einen sehr richtigen Sinn finden. Eine unwahrscheinliche Figur, ein unwahrscheinlicher Schluß eines Lustspiels sind in Wirklichkeit schlecht gezeichnete Figuren, angehängte Schlüsse, Dinge, die künstlerisch nicht motiviert sind: selbst die Feen und Kobolde, hat man mit Recht gesagt, müssen Wahrscheinlichkeit haben, das heißt, sie müssen eben wirklich Feen und Kobolde, Anschauungen in künstlerischem Zusammenhange sein. Anstatt des Wortes wahrscheinlich hat man mitunter das Wort möglich gebraucht, das, wie wir bereits bemerkt haben, dasselbe bedeutet wie intuierbar oder vorstellbar: alles, was man sich wirklich, also in innerem Zusammenhang vorstellen kann, ist möglich. Aber in anderen Fällen, und insbesondere von den Theoretikern ist unter der Wahrscheinlichkeit das historisch Glaubliche verstanden worden, das ist eben jene sogenannte historische Wahrheit, die nicht beweisbar, sondern nur vermutbar ist, die nicht wahr ist, sondern nur wahrscheinlich; und man hat der Kunst die gleichen Forderungen aufdrängen wollen.

Wer erinnert sich nicht an die große Rolle, die in der Literaturgeschichte die Erörterungen der Wahrscheinlichkeit gespielt haben, z. B. wenn man die „Gerusalemme liberata“ in ihrem Verhältnis zur Geschichte der Kreuzzüge oder die Homerischen Gedichte im Hinblick auf das wahrscheinliche Kostüm der Fürsten und der Könige besprach?

Kritik des Naturalismus

Zu anderen Malen hat man wieder von der Kunst die ästhetische Reproduktion der historisch gegebenen Wirklichkeit verlangen wollen: und dies ist nur eine andere der vielen irrtümlichen Bedeutungen, in denen man die Lehre von der Nachahmung der Natur verstanden hat. Der Verismus und der Naturalismus sind so weit gekommen, daß sie uns zuletzt das Schauspiel einer Verwechselung der ästhetischen Vorgänge mit den Methoden der Naturwissenschaften geboten haben, und von einem „experimentellen“ Drama oder Roman träumten.

Kritik der „Ideen“ in der Kunst

Viel häufiger noch sind die Verwechselungen der künstlerischen Methode mit der der philosophischen Wissenschaften gewesen. So hat man es häufig als Aufgabe der Kunst angesehen, Begriffe auseinander zu setzen, ein Gedankliches mit einem Wahrnehmbaren zu verbinden, Ideen oder Allgemeinbegriffe darzustellen, wobei man die Kunst mit der Wissenschaft verwechselte, oder vielmehr die künstlerische Aufgabe im allgemeinen mit dem speziellen Fall, in dem sie eine ästhetisch-logische wird.

Kritik der Thesen in der Kunst

Auf denselben Irrtum läuft jene Lehre hinaus, die von der Kunst eine These fordert und sie als eine individuelle Darstellung betrachtet, die wissenschaftliche Gesetze exemplifiziert. So weit tatsächlich ein Exempel vorhanden ist, steht das Exempel für die Sache, die exemplifiziert werden soll, und ist daher nur eine Form der Erklärung eines allgemeinen Begriffs, also eine wissenschaftliche Form, mag es auch im speziellen Fall eine populäre oder popularisierende Form sein.

Kritik des „Typischen“ in der Kunst

Dasselbe kann man von der ästhetischen Lehre vom „Typischen“ sagen, wenn man unter „Typus“, wie es häufig der Fall ist, die Abstraktion

oder den Begriff versteht und behauptet, daß die Kunst im „Individuum die Gattung aufleuchten lassen müsse". Wenn man aber unter dem Typischen das Individuelle versteht, dann hat man auch hier nichts weiter getan, als ein anderes Wort gebraucht: das Typische kann dann nichts anderes bedeuten, als das Charakteristische; typisch darstellen heißt dann charakterisieren, das heißt, das Individuelle scharf abgrenzen und wiedergeben. Don Quixote ist typisch, aber typisch für nichts anderes als für alle Don Quixotes, er ist demnach sozusagen der Typus seiner selbst! Sicherlich ist er nicht etwa typisch für irgend einen abstrakten Begriff, wie etwa für den Verlust des Wirklichkeitssinnes oder für die Ruhmbegier. Das sind Begriffe, unter denen man sich eine unendliche Zahl von Persönlichkeiten denken kann, die nicht Don Quixote sind. Mit anderen Worten: Im Ausdruck eines Dichters — also z. B. in einer poetischen Gestalt — finden wir unsere eigenen Eindrücke klar umrissen und vollkommen wahrhaftig dargestellt: und wir nennen diesen Ausdruck typisch, den wir auch kurzweg ästhetisch nennen könnten. So hat man auch bisweilen von poetischen oder künstlerischen Allgemeinbegriffen gesprochen, um zu sagen, daß das künstlerische Produkt an sich ganz und gar geistig und ideell sei.

Kritik des Symbolischen und der Allegorie

Weiter wollen wir, um alle diese Irrtümer zu berichtigen und alle Zweideutigkeiten zu klären, auch bemerken, daß bisweilen als das Wesen der Kunst das Symbolische betrachtet wurde. Aber wenn das Symbolische als untrennbar von der künstlerischen Anschauung gedacht ist, dann ist es nur ein anderer Ausdruck für die Anschauung selbst, die stets einen ideellen Charakter hat. Die Kunst hat keinen doppelten Boden, sondern nur einen einzigen, und alles in der Kunst ist symbolisch, weil alles ideell ist. Wenn aber das Symbolische von der Kunst trennbar sein soll, wenn es möglich ist, auf der einen Seite das Symbol auszudrücken und auf der anderen das, was symbolisiert wird, so fällt man in den Irrtum des Intellektualisten zurück: dieses angebliche Symbol ist dann lediglich Darstellung eines abstrakten Begriffes, ist eine Allegorie, ist Wissenschaft oder Kunst, die die Wissenschaft nachäfft. Aber wir wollen auch dem Allegorischen Gerechtigkeit widerfahren lassen. Es ist manchmal wirklich unschädlich. Das „befreite Jerusalem" war gegeben und nachher wurde eine Allegorie dazu ausgedacht: der „Adonis" des Marino war fertig, und nachher wollte der Dichter der Lasziviät

uns glauben machen, daß es seine Absicht gewesen, nachzuweisen, wie „unmäßige Lust in Schmerzen endet". Eine schöne weibliche Statue ist gegeben, und der Bildhauer mag dann auf einen Zettel schreiben, daß diese Statue die „Milde" oder die „Güte" vorstelle. Diese Allegorie, die post festum zum vollendeten Werk hinzutritt, ändert nichts an seinem Charakter als Kunstwerk. Sie ist nichts anderes als ein Ausdruck, der ganz äußerlich zu einem anderen Ausdruck hinzugefügt wird. An das Gedicht von „Jerusalem" wird eine Seite Prosa angehängt, die einen anderen Gedanken des Dichters ausdrückt; an den „Adonis" ein Vers oder eine Strophe, die das ausdrückt, was der Dichter einem Teil seines Publikums gern einreden möchte; an die Statue wird ein Wort — das Wort „Milde" oder „Güte" — angehängt.

Kritik der Lehre von den künstlerischen und wissenschaftlichen Gattungen

Aber der höchste Triumph des intellektualistischen Irrtums liegt in der Lehre von den künstlerischen und literarischen Gattungen, die noch heute in literarischen Abhandlungen häufig zu finden ist, und Kritiker wie Kunstschriftsteller verwirrt. Betrachten wir uns einmal ihre Entstehung.

Der menschliche Geist kann vom Ästhetischen zum Logischen übergehen, weil eben jenes im Verhältnis zu diesem die erste Stufe ist: er kann den Ausdruck oder das Denken des Individuellen durch das Denken des Allgemeinen zerstören: die Ausdruckserscheinungen in logische Beziehungen auflösen. Daß auch dieser Vorgang wiederum sich auch seinerseits in einen Ausdruck niederschlägt, das haben wir schon gezeigt; trotzdem sind die ersten Ausdrücke nun einmal zerstört, da sie den neuen ästhetisch-logischen Platz gemacht. Wer auf der zweiten Stufe steht, hat die erste verlassen.

Wer in eine Bildergalerie eintritt, oder wer eine Reihe verschiedentlicher Dichtungen liest, der kann, nachdem er geschaut und gelesen, einen weiteren Schritt tun und die Natur und die mannigfachen Beziehungen der so ausgedrückten Dinge untersuchen. In diesem Fall werden sich jene Bilder und jene Kompositionen, deren jede etwas Individuelles, logisch absolut nicht auszusprechendes ist, sich für ihn in Allgemeinbegriffe und Abstraktionen auflösen, wie „Genrebilder", „Landschaften", „Porträts", „Stilleben", „Schlachtenbilder", „Tierstücke", „Blumenstücke", „Frucht-

ſtücke", „Marinen", „Gehöfte", „Seen", „Wüſten", „tragiſche" Ereigniſſe, oder „komiſche", „mitleiderregende", „gräßliche", „lyriſche", „epiſche", „dramatiſche", „ritterliche", „idylliſche" uſw., und oft auch in Kategorien, die lediglich quantitativ ſind, wie „Bildchen", „Bild", „Figürchen", „Gruppe", „Madrigal", „Kanzone", „Sonett", „Sonettenkranz", „Gedicht", „Dichtung", „Novelle", „Roman" und ähnliche.

Wenn wir den Begriff eines „Stillebens" oder einer „Rittergeſchichte" oder einer „Idylle" oder des „Gräßlichen und Grauſamen" oder irgend einen quantitativen Begriff denken, ſo haben wir die individuelle Ausdrucksерſcheinung, von der wir ausgegangen ſind, verlaſſen. Aus Äſthetikern haben wir uns in Logiker verwandelt: aus Leuten, die einen Ausdruck betrachteten, in Gedankenarbeiter. Gegen einen ſolchen Vorgang läßt ſich abſolut nichts einwenden. Wie ſollte ſonſt die Wiſſenſchaft entſtehen, die zwar die Erſcheinungen des äſthetiſchen Ausdrucks zur Vorausſetzung hat, deren Aufgabe es aber iſt, darüber hinauszugehen? Die logiſche oder wiſſenſchaftliche Form, ſoweit ſie eine ſolche iſt, ſchließt die äſthetiſche Form aus. Wer daran geht, wiſſenſchaftlich zu denken, der hat aufgehört, äſthetiſch zu betrachten: obgleich ſein Gedanke, wie wir wiederholt bemerkt, notwendig ſeinerſeits wiederum eine äſthetiſche Form annehmen muß.

Der Irrtum beginnt erſt dann, wenn man vom Begriff auf den Ausdruck ſchließen will, und in dem eingeſetzten Allgemeinbegriff die Geſetze für die Einzelbegriffe, für die er eintritt, finden will: wenn man die zweite Stufe für identiſch mit der erſten hält, und wenn man, auf der zweiten Stufe ſtehend, ſich noch auf der erſten zu befinden behauptet. Und das iſt der Irrtum, der den Namen der Lehre von den künſtleriſchen und literariſchen Gattungen führt.

Welches iſt die äſthetiſche Form des „Stillebens", der „Rittergeſchichte", des „Idylls", des „Gräßlichen" uſw. Wie muß ein ſolcher Inhalt dargeſtellt werden? — So lautet auf ſeine einfachſte Formel gebracht das abſurde Problem, das die Lehre von den künſtleriſchen und literariſchen Gattungen ſich ſtellt; auf dieſe Abſurdität läuft alles Forſchen nach Geſetzen oder Regeln für die verſchiedenen Kunſt- und Dichtungsarten hinaus. Stilleben, Rittergeſchichten, Idyllen, Gräßlichkeiten, das ſind ja alles keine Ausdrucksformen mehr, ſondern Begriffe, — ſie haben ja keinen Inhalt mehr, ſondern ſind lediglich logiſch-äſthetiſche Formeln! Die Form kann als ſolche nicht getrennt ausgedrückt werden, weil ſie ja bereits Ausdruck iſt! Oder was ſollten jene Worte: „Gräßlichkeiten",

„Idyllen", „Rittergeschichten", „Stilleben" sonst sein, wenn nicht Ausdrücke jener Begriffe?

Auch die verfeinertsten dieser Erscheinungen, diejenigen, die sich den philosophischesten Anstrich geben, halten vor der Kritik nicht stand; so wenn man z. B. die Kunstwerke in subjektive und objektive einteilt, in lyrische oder epische, in Werke der Empfindung und solche der Gestaltung, da es unmöglich ist, in der ästhetischen Analyse die subjektive Seite von der objektiven, die lyrische von der epischen, die Wiedergabe der Empfindung von der Wiedergabe der Dinge zu trennen.

Irrtümer im Kunsturteil, die aus dieser Theorie entsprangen

Aus der Lehre von den künstlerischen und literarischen Gattungen kommen alle jene ganz verkehrten Urteile und Kritiken, die vor einem Kunstwerk — anstatt zu untersuchen, ob es wirklich ausdrucksvoll ist, und was es ausdrückt, ob es spricht oder stammelt oder stumm ist — sich fragen: entspricht es den „Gesetzen der epischen Dichtung", oder den „Gesetzen der Tragödie", oder den „Gesetzen der historischen Malerei", oder denen der „Landschaftsmalerei"? Die Künstler allerdings, obgleich sie in Worten und mit erheucheltem Gehorsam oft so getan haben, als ob sie sie annähmen, haben in Wirklichkeit diesen Gesetzen der Kunstgattungen stets eine lange Nase gedreht. Jedes wahrhafte Kunstwerk hat allezeit irgend einer festgestellten Gattung widersprochen und die Ideen der Kritiker in Aufruhr gebracht, die sich gezwungen sahen, die Gattung zu erweitern, bis auch die so erweiterte Gattung immer wieder zu eng ward, weil neue Kunstwerke auftauchten, denen neue Skandale folgten, neue Verwirrungen und — neue Erweiterungen.

Aus derselben verfehlten Anschauung entspringen alle die Vorurteile, durch die man zu einer Zeit (sollte sie wirklich vorüber und vergangen sein?) klagte, daß Italien keine Tragödie habe (da immer noch der Meister nicht gekommen, der ihr diesen Kranz aufgesetzt, der allein ihren ruhmbedeckten Locken noch fehlte), und daß Frankreich das Epos fehle (bis auf die Henriade, die die gierigen Mäuler der Kritiker beruhigte). Und mit diesen Vorurteilen hängen auch die Lobsprüche zusammen, die man den Erfindern neuer Gattungen erteilt: so daß es etwas Großes schien, daß man im 17. Jahrhundert das „komische Heldengedicht" erfand und sich noch um die Ehre der Erfindung stritt, als ob es sich um die Entdeckung Amerikas gehandelt hätte, und obgleich die Werke, die man mit

dieſem Namen ſchmückte („Der geraubte Eimer“, „der Spott der Götter“), totgeborene Werke waren, da ihren Autoren das kleine Malheur begegnet war, daß ſie nichts Eigenes oder Neues zu ſagen hatten. Die ganz mittelmäßigen Köpfe zerquälten ihr Gehirn, um künſtlich neue Gattungen zu erfinden: dem „Hirtengedicht“ fügten ſie das „Fiſchergedicht“, ja zuletzt das „militäriſche Idyll“ hinzu; die „Aminta“ wurde ins Waſſer geſetzt und wurde zum „Alceo“. So hypnotiſiert waren die Leute von dieſer Lehre der Dichtungsarten, daß Literatur- und Kunſthiſtoriker auftraten, die da vorgaben, nicht die Geſchichte der einzelnen wirklichen Kunſtwerke und Dichtungen zu ſchreiben, ſondern jener leeren Phantaſiegebilde, die ſie ein „beſtimmtes Genre“ nennen: und die da verſuchten, nicht die Entwickelung des künſtleriſchen Geiſtes, ſondern die Entwickelung einer Dichtungsart zu verfolgen und zu erzählen.

Die wiſſenſchaftliche Verurteilung der künſtleriſchen und literariſchen Gattungsbegriffe iſt nur eine Formulierung und Darlegung deſſen, was die ſchaffende künſtleriſche Tätigkeit immer getan und der gute Geſchmack immer anerkannt hat. Was ſoll man tun, wenn der gute Geſchmack und die Wirklichkeit, in Formeln gezwungen, manchmal einen paradoxen Anſtrich gewinnen?

Empiriſcher Sinn all dieſer Einteilungen

Wer alſo von Tragödien, Komödien, Dramen, Romanen, Genrebildern, Schlachtgemälden, Landſchaften, Marinen, Dichtungen, Liedchen, Lyrik uſw. ſpricht, ſei es, um ſich mit jemand zu verſtändigen, ſei es, um aufs Geratewohl und annähernd auf gewiſſe Gruppen von Kunſtwerken hinzuweiſen, auf die man aus irgend einem Grunde die Aufmerkſamkeit lenken will, der ſagt natürlich nichts wiſſenſchaftlich Falſches; er gebraucht eben Worte und Phraſen, er ſtellt keine Geſetze oder Definitionen auf. Der Irrtum fängt erſt dann an, wenn man dem Wort das Gewicht einer wiſſenſchaftlichen Unterſcheidung auflegt; wenn man aus Naivität in die Schlingen fällt, die dieſe Phraſeologie uns legt. Man geſtatte uns einen Vergleich: in einer Bibliothek muß man die Bände in irgend einer Weiſe ordnen. Das machte man früher gewöhnlich in einer Gruppen-Klaſſifikation nach dem Stoff, in der die Kategorien der „Miszellen“ und „Extravaganzen“ nicht fehlten, heute häufiger nach Herausgebern und Formaten. Wer wollte die Notwendigkeit und Nützlichkeit ſolcher Gruppierungen leugnen? Aber was würde man ſagen, wenn einer daran ginge, allen Ernſtes die „literariſchen Geſetze“ der Miszellen

oder der Extravaganzen, der aldinischen oder der bodonianischen Sammlung, des Faszikels A, oder des Faszikels B zu erforschen, also dieser ganz willkürlichen und bloß zu praktischen Zwecken gemachten Einteilungen? Und doch würde der, der sich eine solche Aufgabe stellt, genau dasselbe tun, was diejenigen getan, die die ästhetischen Gesetze eines literarischen oder künstlerischen Genres untersuchten.

V

Widerlegung analoger Irrtümer in den Theorien der Geschichte und der Logik

Um alle diese Kritiken irrtümlicher Anschauungen besser zu erläutern, wird es zweckmäßig sein, einen raschen Blick auf die analogen oder umgekehrten Irrtümer zu werfen, die aus dem Unverständnis des Wesens der Kunst und ihres Verhältnisses zur Geschichte und zur Wissenschaft entstanden sind, und die ebensosehr der Theorie der Geschichte, wie der Theorie der Wissenschaft, der Historiologie wie der Logik geschadet haben.

Kritik der Geschichtsphilosophie

Der historische Intellektualismus hat zur Entstehung all der vielen Arbeiten und Forschungen Anlaß gegeben, die man seit ungefähr zwei Jahrhunderten versucht hat und noch heute versucht, um eine Philosophie der Geschichte, eine ideale Geschichte, eine Soziologie, eine historische Psychologie zu finden, oder wie man immer eine Wissenschaft betiteln und anstreichen will, die die Aufgabe haben soll, Gesetze und Allgemeinbegriffe für die Geschichte zu finden. Wie sollen diese Gesetze, diese Allgemeinbegriffe eigentlich beschaffen sein? Historische Gesetze und historische Begriffe? Die elementarste Kritik der Erkenntnis genügt, um die Absurdität eines solchen Versuches aufzudecken. Ein historisches Gesetz, ein historischer Begriff sind — wenn sie nicht einfache Metaphern oder ein bloßer Sprachgebrauch sein sollen — eine wahrhafte contradictio in adjecto: das Adjektiv widerspricht seinem Substantiv genau so wie dem in Ausdruck eine „qualitative Quantität" oder eine „vielfache Einheit". Geschichte bedeutet Konkretheit und Individualität: Gesetz und Begriff bedeuten Abstraktion und Allgemeinheit; ein historischer Begriff würde demnach heißen ein konkret-

abſtraktes, ein individuell allgemeines, eine Anſchauung, die Begriff iſt, oder ähnliche Verbindungen von Widerſprüchen, die, da ſie ſich in der inneren Erfahrung des Menſchengeiſtes nicht finden laſſen, auch in der Theorie der Erkenntnis Worte ohne Sinn bleiben. Wenn man aber dieſe Präſumption, aus der Weltgeſchichte hiſtoriſche Geſetze oder Begriffe abzuleiten, aufgibt, und ſich ſtatt deſſen darauf beſchränkt, wiſſenſchaftliche Geſetze und Begriffe aus ihr zu gewinnen, denen weiter kein Adjektiv hinzugefügt wird, dann wird natürlich damit kein leeres Wort geſagt; nur wird das wiſſenſchaftliche Reſultat weder eine Philoſophie der Geſchichte, noch eine Soziologie oder Idealgeſchichte ſein, ſondern eben der Wiſſenſchaft an ſich angehören: alle Wiſſenſchaft beruht darin, daß man aus dem individuellen Fall die Geſetze, aus den Anſchauungen die Begriffe ableitet. Durch die geiſtige Betrachtung und Bearbeitung der Geſchichte gewinnt man nicht eine hiſtoriſche Pſychologie, ſondern einfach Pſychologie; nicht eine hiſtoriſche Ethik, ſondern eben Ethik, keine hiſtoriſche Logik, ſondern Logik ſchlechthin uſw. Und ſo verwandelt ſich die Idealgeſchichte durch innere Notwendigkeit in die Wiſſenſchaft oder Philoſophie des Geiſtes. Mit dieſem Mantel, mit dieſer ungehörigen Hülle haben ſich bisweilen große Denker umwickelt, die trotz dem Mantel, trotz der Hülle wiſſenſchaftlicher Wahrheiten von höchſtem Wert gewonnen haben. Der Mantel, die Hülle iſt gefallen, die Wahrheit iſt geblieben. Und was man den modernen Soziologen vorwerfen muß, iſt nicht ſo ſehr die Illuſion, in der ſie ſich wiegten, als ſie die Exiſtenz einer unmöglichen Wiſſenſchaft der Soziologie behaupteten, als vielmehr die wiſſenſchaftliche Unfruchtbarkeit, von der ihre Illuſion faſt ſtets begleitet iſt. Es iſt ein geringer Schaden, wenn die Äſthetik ſich ſoziologiſche Äſthetik, oder die Logik ſoziologiſche Logik nennt; das arge Übel liegt darin, daß dieſe Äſthetik ein ſenſualiſtiſches Geſchwätz iſt, daß dieſe Logik bloße Worte ohne Zuſammenhang gibt. Nur zwei genießbare Früchte hat dieſe ganze Bewegung, von der wir ſprechen, in bezug auf die Geſchichte getragen. Es hat ſich durch ſie die Notwendigkeit verſchärft, eine Theorie der Geſchichtsſchreibung zu finden, das heißt, das Weſen und die Schranken der Geſchichtsſchreibung zu verſtehen: eine Theorie, die entſprechend der Unterſuchung, die wir eben angeſtellt, zu keinen befriedigenden Reſultaten gelangen kann, es wäre denn in einer allgemeinen Wiſſenſchaft der Anſchauung, alſo in einer Äſthetik, in der die Hiſtoriologie nur ein ſpezielles Kapitel bildet. Und zweitens wurden oft unter der falſchen und anmaßenden Hülle einer Philoſophie der Geſchichte ſehr wichtige

konkrete Wahrheiten aufgestellt, die sich auf spezielle historische Gebilde in dieser oder jener Epoche bezogen, und es wurden den Geschichtsforschern und Geschichtskritikern Regeln und Fingerzeige geboten, die keineswegs überflüssig waren. Dieser Nutzen läßt sich auch der neuesten Geschichtsphilosophie, dem sogenannten historischen Materialismus nicht absprechen, der auf sehr viel früher vernachlässigte und schlecht verstandene Seiten des sozialen Lebens helles Licht geworfen hat und dessen Glück darin lag, daß er eben gewissen Bedürfnissen der modernen Geschichtsschreibung Ausdruck gab, die sich in ihm offenbarten.

Ästhetische Invasionen in das Gebiet der Logik

Einen Übergriff der historischen Methode auf das Gebiet der Wissenschaft, der Philosophie, stellt das Prinzip der Autorität dar, das „ipse dixit", das die Schulen durchwuchert hat, und das an Stelle der Untersuchung und der philosophischen Analyse jene Zeugnisse, jene Dokumente, jene autoritären Behauptungen setzt, deren die Geschichte allerdings nicht entbehren kann. — Aber die schärfsten und schädlichsten Irrtümer und Verwirrungen, die aus dem unklaren Begriff vom Wesen der ästhetischen Erscheinung entstanden sind, hat die Wissenschaft des Denkens oder der intellektuellen Erkenntnis, die Logik, gelitten. Und wie könnte es anders sein, da die Geistestätigkeit, die man die logische nennt, auf der ästhetischen beruht und sie in sich einschließt? Eine ungenaue Ästhetik muß mit Notwendigkeit eine ungenaue Logik nach sich ziehen.

Wer immer die Schriften über die Logik vom Organon des Aristoteles bis zu den modernen aufschlägt, der wird gestehen müssen, daß sie einen wahren Wirrwarr von bloßen Wortverbindungen und Gedankenketten, von bloß grammatikalischen Formen und begrifflichen Formen, von Ästhetik und Logik enthalten. Nicht, daß es an Versuchen gefehlt hätte, dem bloßen Wortausdruck zu entkommen und den Gedanken in seinem Wesen zu ergreifen. Bereits die Logik des Aristoteles wurde nicht ohne einiges Zögern und Schwanken zur bloßen Syllogistik; im Mittelalter streiften die Disputationen der Nominalisten, Realisten und Konzeptualisten oft genug das eigentlich logische Problem; die modernen Naturwissenschaften brachten mit Galilei und Bacon die Induktion zu Ehren; Vico kämpfte für die schöpferische Methode und gegen die formalistische und mathematische Logik; Kant lenkte die Aufmerksamkeit auf die „Synthesis a priori"; der absolute Idealismus verachtete die Aristotelische Logik; die Herbartianer, obgleich

auf ſie eingeſchworen, hoben doch jene Urteile hervor, die ſie die „erzählenden“ nannten und die einen ganz anderen Charakter als die anderen logiſchen Urteile tragen: die Philologen betonten immer wieder die Irrationalität des Wortes gegenüber dem Begriff. Aber eine bewußte, ſichere und radikale Reformbewegung kann ihre Baſis und ihren Ausgangspunkt nur in der Äſthetik nehmen.

Das Weſen der Logik

In einer auf ſolcher Baſis wohl reformierten Logik wird man vor allem und als erſte Wahrheit den Grundſatz verkünden und alle Konſequenzen daraus ziehen müſſen: die logiſche Erſcheinung, und zwar die einzige logiſche Erſcheinung iſt der Begriff, der Allgemeinbegriff, der Geiſt, der den Allgemeinbegriff bildet und ſo weit er ihn bildet. Daraus folgt, daß die wahre Logik nur eine lediglich induktive Logik ſein kann; nur die Induktion (Eduktion, Abſtraktion, Syntheſe, oder wie immer man ſie nennen will) iſt eine ſchöpferiſche Methode und führt zu Wahrheiten. Die Deduktion ſetzt die ſchon gefundene Wahrheit voraus und iſt nichts weiter als eine Methode die Gedanken darzulegen.

Der Begriff, das Univerſale iſt an ſich, abſtrakt betrachtet, ausdrucksunfähig. Kein Wort entſpricht ihm. Dies iſt ſo wahr, daß der logiſche Begriff derſelbe bleibt, trotz der Verſchiedenheit der Wortausdrücke. Der Ausdruck iſt für den Begriff nie mehr als ein Zeichen oder eine Andeutung. Er iſt unausweichlich und unentbehrlich, aber ob es dieſer oder jener Ausdruck iſt, das wird durch die hiſtoriſchen und pſychologiſchen Bedingungen des redenden Individuums beſtimmt: die Qualität des Ausdrucks folgt nicht aus dem Weſen des Begriffs. Die Worte haben an ſich keinen wirklichen (logiſchen) Sinn: erſt wer einen Begriff bildet, fügt dadurch zu den Worten nun auch einen wirklichen Sinn hinzu.

Unterſcheidung der logiſchen Urteile von den nichtlogiſchen

Dies feſtgeſtellt, ergibt ſich, daß die einzigen wahrhaft logiſchen (das heißt äſthetiſch-logiſchen) Sätze, die einzigen logiſchen Urteile nur diejenigen ſein können, die zum weſentlichen und ausſchließlichen Inhalt die Beſtimmung eines Begriffs haben. Dieſe Sätze oder Urteile ſind nichts anderes, als die Definitionen. Jeder neue Begriff hüllt ſich in eine Definition: eine verbale Definition, wenn es ein einfacher Begriff iſt, eine genetiſche Definition, wenn es ein abgeleiteter oder zuſammen-

geſetzter Begriff iſt; die Wiſſenſchaft ſelbſt iſt nichts anderes als ein Komplex von Definitionen, die in einer höchſten Definition vereint ſind: ein Syſtem von Begriffen, oder ein höchſter Begriff.

Daher ſind aus der Logik auszuſchließen alle Sätze, die kein allgemeines Urteil enthalten, die ſogenannten berichtenden Urteile und desgleichen diejenigen, die Ariſtoteles die „enuntiativen" nannte; alſo z. B. alle Sätze, die einen Wunſch ausdrücken, ſind keine Urteile, ſind überhaupt keine Erſcheinungen, die der Logik angehören, ſondern äſthetiſche Erſcheinungen. „Peter geht ſpazieren." „Heute regnet es." „Ich bin ſchläfrig." „Ich will leſen." Dieſe und all die zahlloſen Sätze dieſer Art ſind nichts weiter als Ausdrücke, ſind nichts weiter als ein in Wortekleiden des Eindrucks von der Erſcheinung Peters, der ſpazieren geht, des Regens, der fällt, meines Organismus, der entſchlummern will, meines Willens, der ſich aufs Leſen richtet. Es können Ausdrücke des Realen wie des Unrealen ſein, hiſtoriſch-phantaſtiſche oder rein phantaſtiſche Ausdrücke, aber ſie enthalten nicht den Schatten einer Setzung von Begriffen oder Allgemein-Urteilen.

Die Syllogiſtik

Dieſe Abgrenzung kann keinen großen Schwierigkeiten begegnen, ſie iſt heute ſchon eine beinahe vollendete Tatſache; und es handelt ſich nur noch darum, ſie deutlicher, entſchiedener, zuſammenhängender zu geſtalten. Aber was ſoll man mit jenem ganzen großen Gebieten des menſchlichen Denkens anfangen, das man die Syllogiſtik nennt, und das aus Urteilen und Denkvorgängen beſteht, die ſich um die Begriffe gruppieren? „Die Menſchen ſind ſterblich, Peter iſt ein Menſch, alſo iſt Peter ſterblich." Was iſt die Syllogiſtik? Soll man ſie verächtlich von oben herab als unnützes Zeug betrachten, wie man es ſo oft getan hat, — einmal zur Zeit der Reaktion der Humaniſten gegen die Scholaſtik, dann wieder zur Zeit des abſoluten Idealismus, und nun wieder infolge der enthuſiaſtiſchen Bewunderung unſerer Zeit für die naturwiſſenſchaftlichen Methoden der Beobachtung und des Experiments? Die Syllogiſtik bedeutet keine Aufnahme und Entdeckung von Wahrheiten: Syllogiſtik iſt die Kunſt, darzulegen, zu unterſcheiden, mit ſich ſelbſt oder mit anderen etwas zu erörtern; ſie geht von ſchon gefundenen Begriffen und ſchon beobachteten Tatſachen aus, und indem ſie ſich auf die Konſtanz der Wahrheit oder des Gedankens beruft (dies iſt der Sinn des Prinzips der Identität und des Widerſpruchs), zieht ſie aus jenen Daten die Konſequenzen und ſtellt das

bereits Gefundene dar. Vom schöpferischen Gesichtspunkt betrachtet, ist sie eine Tautologie, aber pädagogisch zum Zweck der Aufklärung, ist sie außerordentlich wertvoll und wirksam. Aufgestellte Behauptungen auf das syllogistische Schema zurückzuführen ist eine Methode, den eigenen Gedanken zu überprüfen, den fremden zu beurteilen. Es ist leicht, sich über die Syllogistiker lustig zu machen, aber da die Syllogistik einmal da ist und sich erhält, so muß sie ihre lebensfähigen Wurzeln haben. Der Spott kann nur ihren Mißbrauch treffen, wie z. B. wenn vorgegeben wird, daß man auf syllogistischem Wege, also auf dem Weg der Schlüsse, Fragen löse, die tatsächliche Fragen sind, also Fragen der Beobachtung und der Intuition. Und wenn wir uns zum Zweck leichter Erinnerung und bequemer Hantierung mit den Daten des eigenen Gedankens bisweilen der sogenannten mathematischen Logik bedienen können, so soll uns auch diese spezielle Form der Syllogistik willkommen sein, die unter so vielen anderen auch von Leibniz gewünscht wurde, und die auch in unseren Tagen von so vielen versucht worden ist.

Aber eben weil die Syllogistik nichts weiter als die Kunst darzulegen und anzuordnen ist, kann die Lehre von ihr in einer philosophischen Logik keinen primären Platz einnehmen, noch sich den Rang anmaßen, der der Lehre vom Begriff gebührt, die die zentrale und beherrschende Lehre ist, und der alles, was in der Syllogistik an logischen Elementen sich findet, restlos angehört (so alle Subordination, Koordination, Identifikation usw. von Begriffen). Begriff, (logisches) Urteil und Schluß stehen nicht auf derselben Platform. Der erste ist die logische Erscheinung an sich: die andern sind seine Ausdrucksformen, die so weit sie Formen sind, nur ästhetisch (grammatikalisch) und, soweit sie logischen Inhalt haben, nur indem man die Form selbst vernachlässigt und auf den Begriff direkt zurückgeht, betrachtet werden können.

Das logisch Falsche und ästhetisch Richtige

Daraus ergibt sich die Wahrheit der allgemeinen Bemerkung, daß wer schlecht denkt, auch schlecht spricht oder schreibt, daß die genaue logische Analyse die Grundlage des richtigen Ausdrucks ist, eine Wahrheit, die eine Tautologie ist: gut denken heißt eben, sich gut ausdrücken, weil der Schluß eine ästhetische Form ist und nichts weiter als die intuitive, die anschauende Besitzergreifung des eigenen logischen Gedankens. Selbst das Prinzip des Widerspruchs ist im Grunde nichts anderes, als das ästhetische

Prinzip des Zusammenhangs. Allerdings, wo man unter dem anti-logischen nicht mehr die Zusammenhangslosigkeit der Schlußform und des Wortausdrucks versteht, sondern den falschen Begriff, dort würde jene Behauptung keine Giltigkeit mehr haben. Denn man kann, von unrichtigen Begriffen ausgehend, außerordentlich gut sprechen und schreiben, gerade wie außerordentlich richtig denken. Sehr wenig scharfsichtige Forscher können außerordentlich klare Schriftsteller sein. Das Gutschreiben hängt nämlich vor allem davon ab, daß man eine klare Anschauung des eigenen Gedankens besitzt, auch wenn dieser Gedanke falsch ist: nicht von der wissenschaftlichen Wahrheit des Gedankens, sondern von seiner ästhetischen Wahrheit, ja, in ihr liegt eben diese ästhetische Wahrheit. Ein Philosoph kann, wie Schopenhauer, den phantastischen Gedanken haben, daß die Kunst die Darstellung der platonischen Ideen sei, eine Lehre, wie sie wissenschaftlich nicht falscher sein könnte; und er kann diese ganz verkehrte Lehre in einer meisterhaften Prosa von außerordentlicher ästhetischer Wahrheit entwickeln.

Die neue Logik

Alle die Forschungen über die Form der Urteile und Schlüsse, über ihre Umwandlungen und über ihre mannigfachen Beziehungen, die heute noch die Schriften über die Logik belasten, werden demnach sich verfeinern, sich gänzlich umwandeln, werden sich auf etwas ganz anderes reduzieren müssen. Die Lehre vom Begriff, seinem Gebiet, seinem Inhalt, von der Definition, vom System, von der Philosophie und den verschiedenen Wissenschaften und ähnliches wird ihre Stelle einnehmen und wird für sich allein die wahre und eigentliche Logik bilden.

Die ersten, denen eine Ahnung von der intimen Beziehung zwischen Ästhetik und Logik aufdämmerte, und die die Ästhetik als eine „Logik der sinnlichen Erkenntnis" auffaßten, gefielen sich ganz besonders darin, die logischen Kategorien auf die neue Wissenschaft anzuwenden, und sie sprachen von „ästhetischen Begriffen", „ästhetischen Urteilen", „ästhetischen Schlüssen" usw. Wir, die wir keine so abergläubische Verehrung für die Unverletzlichkeit der traditionellen Schullogik haben, und die wir dagegen über das Wesen der Ästhetik besser aufgeklärt sind, wir werden die Anwendung der Logik auf die Ästhetik nicht empfehlen, sondern im Gegenteil die Befreiung der Logik von den ästhetischen Formen, die, indem sie völlig willkürlichen und plumpen Distinktionen folgten, zur Entstehung der logischen Formen oder Kategorien geführt haben, die es in Wahrheit nicht gibt.

Die so reformierte Logik wird immer formale Logik sein, sie wird die wirkliche Form oder Tätigkeit des Geistes, den Begriff, untersuchen, wobei sie von den einzelnen und besonderen Begriffen absehen wird. Mit Unrecht nannten sie die alte Logik die formale, man müßte sie vielmehr die verbale oder die formalistische nennen. Die formale Logik wird die formalistische verdrängen, und zu diesem Zweck wird es gar nicht nötig sein, wie es manche getan, zu einer realen oder materiellen Logik seine Zuflucht zu nehmen, die nicht mehr die Lehre vom Denken, sondern tätiges Denken selbst ist, die nicht mehr Logik ist, sondern Ontologie und Philosophie. Die Lehre vom Denken (Logik) ist die Lehre vom Begriff, so wie die Lehre von der Phantasie (Ästhetik) die Lehre vom Ausdruck ist. In der genauen Beachtung der Grenzlinien zwischen den beiden Gebieten bis ins letzte Detail, liegt das Heil der einen wie der anderen.

VI

Die theoretische Aktivität und die praktische Aktivität

Die intuitive oder anschauende und die intellektuelle oder begriffliche Form erschöpfen, wie gesagt, die theoretischen Formen des Geistes. Aber wir werden sie unmöglich vollkommen erkennen und verstehen, noch eine andere Gruppe falscher ästhetischer Theorien richtig beurteilen können, wenn wir nicht vorher klar ihr Verhältnis zu einer anderen Form des Geistes feststellen, nämlich zur praktischen Form.

Der Wille

Die praktische Form oder Aktivität ist der Wille. Dieses Wort ist hier nicht in dem methaphysischen Sinn gebraucht, wie in irgend einem philosophischen System, in dem der Wille als das Fundament des Alls, als das Urprinzip der Dinge, als die wahre Realität hingestellt wird; noch auch in dem weiten Sinn anderer Philosophen, in dem unter Willen die Energie des Geistes, der Geist oder die Tätigkeit überhaupt verstanden, und aus jedem Akt des menschlichen Geistes ein Willensakt gemacht wird (Voluntarismus). Wir gebrauchen das Wort hier weder in jenem metaphysischen, noch in diesem metaphorischen Sinn, der Wille ist für uns wie in der allgemein angenommenen Bedeutung jener Teil des Geistes, der sich von der bloßen theoretischen Betrachtung der Dinge scheidet, und

nicht Erkenntnisse, sondern Handlungen erzeugt. Die Handlung ist nur insoweit wahrhaft Handlung, soweit sie vom Willen bedingt ist, sonst ist sie einfache Bewegung, eine reine Naturerscheinung. Es ist wohl gar nicht erst nötig zu sagen, daß im wissenschaftlichen Sinn in dem Willen, der sich im Tun offenbart, auch das eingeschlossen ist, was man in der vulgären Ausdrucksweise als ein Nichttun bezeichnet: der Wille, Widerstand zu leisten, sich entgegenzustemmen, der Prometheische Wille, ist gleichfalls Handlung.

Der Wille als höherer Grad in bezug auf die Erkenntnis

Durch die theoretische Form begreift der Mensch die Dinge, durch die praktische Form geht er daran, sie zu ändern: mit der ersten eignet er sich das Weltall an, mit der zweiten schafft er es. Aber die erste Form ist die Basis der zweiten; zwischen beiden wiederholt sich in einem größeren Maßstab dasselbe Verhältnis der zwiefachen Stufe, das wir zwischen der ästhetischen und der logischen Tätigkeit fanden. Ein Erkennen, das vom Wollen unabhängig ist, läßt sich denken, ein Wille, der vom Erkennen unabhängig ist, ist undenkbar. Der blinde Wille ist nicht Wille; der wahre Wille ist immer ein sehender.

Wie kann man „wollen", wenn man nicht vorher historische Anschauungen (Wahrnehmungen) von Gegenständen, reine Anschauungen (Phantasiegebilde) von Möglichkeiten und (logische) Beziehungen, die über das Wesen jener Gegenstände und Möglichkeiten aufklären, hat? Wie könnten wir wirklich wollen, wenn wir nicht vorher die Welt, die uns umgibt, unsere Wünsche und Bestrebungen, und die Methode, die natürlichen Dinge durch unsere Einwirkung zu verändern, kennten?

Einwürfe und Klärungen

Man hat dagegen eingewendet, daß die im eminenten Sinn praktischen Menschen am wenigsten Anlage zum Betrachten und Theoretisieren zeigen: ihre Energie hält sich nicht bei Betrachtungen auf, sondern entlädt sich sofort in Willensakten. Und im Gegensatz hierzu zeigen sich die zur Betrachtung geneigten Menschen und die Philosophen häufig als sehr mittelmäßige Menschen im praktischen Leben, als Leute von schwachem Willen, die darum auch im Kampf des Lebens vernachlässigt und zur Seite gedrängt werden. Es ist leicht zu erkennen, daß diese Unterscheidungen lediglich empirische und quantitative sind. Gewiß, der praktische Mensch

braucht kein philoſophiſches Syſtem, um zu handeln; aber in den Sphären, in denen er handelt, geht er von den klarſten Anſchauungen und Begriffen aus. Selbſt die alltäglichſten Handlungen können anders gar nicht gewollt werden; man könnte nicht einmal freiwillig ſpeiſen, wenn man nicht die Anſchauung der Speiſe, des eigenen Hungers und Bedürfniſſes nach Speiſe, des Bandes von Urſache und Wirkung zwiſchen gewiſſen organiſchen Empfindungen und gewiſſen Bewegungen hätte. Und wenn wir allmählich bis zu den kompliziertеſten Handlungsformen emporſteigen, z. B. zur politiſchen Tätigkeit: wie könnte man irgend etwas, das politiſch gut oder ſchlecht iſt, wollen, ohne die tatſächlich gegebenen Bedingungen in der Geſellſchaft, ſowie das, was man erreichen will, und endlich die Mittel und Wege, die man zu verwenden und einzuſchlagen gedenkt, zu kennen? Wenn der praktiſche Menſch ſich über einen oder mehrere dieſer Punkte nicht klar iſt, dann beginnt er entweder nicht zu handeln, oder hält inne, und das theoretiſche Moment, das in der raſchen Aufeinanderfolge der menſchlichen Handlungen kaum beachtet und ſchnell vergeſſen wird, wird ſogleich wichtig und beſchäftigt das Bewußtſein in weiterem Maß. Und wenn ein ſolcher Zuſtand ſich verlängert, dann kann der praktiſche Menſch zum Hamlet werden, der zwiſchen der Sehnſucht nach der Aktion und der geringen theoretiſchen Klarheit über Ziel und Mittel zerriſſen iſt; und wenn er an der Betrachtung und am Forſchen Geſchmack findet, und das Wollen und Handeln mehr oder weniger den anderen überläßt, dann entwickelt ſich in ihm die ruhvollere Dispoſition des Künſtlers, des Gelehrten oder Philoſophen, die bisweilen als praktiſche Menſchen ungeſchickt oder geradezu verhängnisvoll ſind. Alles dies ſind in die Augen ſpringende Bemerkungen, deren Richtigkeit ſich nicht verkennen läßt: aber wir wiederholen, ſie beruhen auf quantitativen Unterſchieden und widerlegen nicht, beſtätigen vielmehr die Tatſache, daß ſelbſt die kleinſte Handlung keine wirkliche Handlung, das heißt keine gewollte Handlung ſein kann, wenn ihr nicht die entſprechende Erkenntnistätigkeit vorausgeht.

Kritik der praktiſchen oder Werturteile

Einige Pſychologen behaupten, daß der praktiſchen Handlung eine ganz ſpezielle Gattung von Urteilen vorausgehe, welche ſie praktiſche oder Werturteile nennen. Um ſich zu einer Handlung zu entſchließen, ſagen ſie, iſt es notwendig, das Urteil gefällt zu haben: „dieſe Handlung iſt nützlich, dieſe Handlung iſt gut“. Und dies ſcheint auf den erſten

Blick das Zeugnis des Bewußtseins für sich zu haben. Wer aber besser beobachtet und schärfer untersucht, der findet, daß diese Urteile dem Auftreten des Willens nicht vorausgehen, sondern ihm folgen. Sie sind nichts weiter als der Ausdruck des bereits eingetretenen Wollens. Eine nützliche oder gute Handlung ist immer eine gewollte Handlung: niemals wird es gelingen durch objektive Erforschung der Dinge auch nur einen einzigen Tropfen dessen, was man nützlich oder gut nennt, zu gewinnen. Wir wollen ein Ding nicht, weil wir es als gut oder nützlich erkennen: sondern wir erkennen ein Ding als gut oder nützlich, weil wir es wollen. Auch hier hat die Schnelligkeit, mit der die Bewußtseinsakte aufeinander folgen, eine Illusion entstehen lassen. Der praktischen Tätigkeit gehen theoretische Erkenntnisse voraus, aber nicht praktische Erkenntnisse oder richtiger ausgedrückt, Erkenntnisse des Praktischen: denn um diese Erkenntnisse zu haben, muß die praktische Tätigkeit bereits erfolgt sein. Zwischen den beiden Momenten oder Graden, dem Theoretischen und dem Praktischen, schiebt sich also kein drittes Moment der sogenannten praktischen oder Werturteile ein, dessen Existenz eine durchaus eingebildete ist: daraus folgt, daß es auch keine „normativen", „regulativen" oder „imperativen" Wissenschaften gibt, die die Werte für die praktische Tätigkeit aufdecken und anzeigen würden.

Ausschluß des Praktischen aus dem Gebiet des Aesthetischen

Nachdem wir diese Unterscheidungen festgestellt, müssen wir jede Theorie als Irrtum verwerfen, welche die ästhetische Aktivität der praktischen anreiht, oder die Gesetze der zweiten in die erste einzuführen versucht. Viele Male ist gesagt worden, daß die Wissenschaft Theorie und die Kunst Praxis sei. Und jene, die dies behaupten, und die ästhetische Erscheinung als eine praktische Erscheinung ansehen, tun dies nicht aus Laune oder weil sie etwa im Leeren herumschwanken: sie haben vielmehr ihren Blick auf etwas gerichtet, was in der Tat praktischer Natur ist oder wenigstens sein kann. Nur ist das Praktische, das sie im Auge haben, nicht das Ästhetische, noch innerhalb des Gebiets des Ästhetischen gelegen, sondern es ist etwas, das außerhalb seines Gebietes gelegen ist und sich ihm anschließt, und obgleich es sich sehr häufig mit ihm verbunden findet, so ist es doch nicht notwendig mit ihm verbunden, das heißt nicht durch das Band natürlicher Identität.

Der ästhetische Vorgang ist damit völlig erschöpft, daß der Ausdruck für die Eindrücke gefunden ist. Sobald wir innerlich das Wort be-

herrſchen, eine Geſtalt oder Statue klar und lebendig in unſerem Geiſt ſehen, ein muſikaliſches Motiv gefunden haben, iſt der Ausdruck geboren und zugleich vollendet, mehr braucht es nicht. Daß wir nun nachher den Mund öffnen oder ihn öffnen wollen, um zu reden, oder die Kehle innervieren, um zu ſingen, daß wir die Hände ausſtrecken oder ausſtrecken wollen, um die Taſten des Klaviers zu berühren, oder Pinſel und Meißel zu ergreifen: das iſt ein nachträglicher Vorgang, der ganz anderen Geſetzen unterliegt als der erſte, und der uns für den Augenblick nichts angeht, obgleich wir bereits jetzt zugeben wollen, daß er ein Schaffen von Dingen iſt und ein praktiſcher Vorgang oder Willensvorgang ſein kann. Man pflegt das innere Kunſtwerk vom äußeren Kunſtwerk zu unterſcheiden; dieſe Terminologie ſcheint uns eine unglückliche, da das Kunſtwerk (das äſthetiſche Werk) immer ein inneres iſt; was man das äußere Kunſtwerk nennt, iſt nicht das Kunſtwerk mehr. Andere unterſcheiden zwiſchen dem äſthetiſchen Vorgang und dem künſtleriſchen Vorgang, und verſtehen unter dem zweiten das äußere praktiſche Stadium, welches dem erſten folgen kann; aber in dieſem Fall handelt es ſich um einen einfachen Sprachgebrauch, der unzweifelhaft erlaubt, wenn auch vielleicht nicht ſehr empfehlenswert iſt.

Kritik der Lehre vom Ziel der Kunſt und von der Wahl des Inhalts

Aus demſelben Grunde iſt jedes Forſchen nach den Zielen oder nach einem Zweck der Kunſt ſinnlos, ſobald man die Kunſt als Kunſt betrachtet: denn ein Ziel ſetzen, heißt wählen, und wir haben ſomit hier in einer anderen Form den gleichen Irrtum, der jener Lehre anhaftet, die da behauptet, daß der Inhalt der Kunſt gewählt werden muß. Jede Wahl zwiſchen den Eindrücken und Empfindungen ſetzt voraus, daß ſie bereits Ausdrücke ſeien: denn im Flutenden, Ungeſchiedenen läßt ſich keine Wahl treffen. Wählen heißt wollen: dies wollen und jenes nicht wollen; und zu dieſem Zweck müſſen dies und jenes bereits ausgedrückt vor uns ſtehen. Das Praktiſche folgt dem Theoretiſchen, geht ihm nicht voraus; der Ausdruck iſt freie Inſpiration.

Und in der Tat fühlt ſich der Künſtler eines Tages mit ſeinem Gegenſtand ſchwanger und weiß nicht wieſo: er fühlt die Geburt herannahen, aber er kann ſie weder wollen noch nicht wollen. Wenn der Künſtler gegen ſeine Inſpiration handeln, wenn er freiwillig das Thema wählen, wenn er, als Anakreon geboren, von den Atriden und vom

Herakles singen wollte, dann würde die Leier ihm seinen Irrtum erkenntlich machen, denn sie würde trotz seinen gegenteiligen Bemühungen immer nur von Venus und Amor klingen.

Praktische Unverantwortlichkeit der Kunst

Daraus folgt auch, daß das Thema oder der Inhalt vom praktischen und moralischen Gesichtspunkt weder gelobt noch getadelt werden kann. Wenn die Kunstkritiker bemerken, daß ein Thema schlecht gewählt sei, dann handelt es sich in jenem Fall, in welchem diese Bemerkung keine grundlose ist, in Wahrheit nicht um einen Tadel der Wahl des Gegenstandes (was eine Absurdität wäre), sondern um die Art, in der der Künstler seinen Gegenstand behandelt hat, um den Ausdruck, der ihm nicht gelungen ist, weil er Widersprüche enthält. Und wenn dieselben Kritiker vor Kunstwerken, die sie als künstlerisch vollkommen erklären, sich gegen den Gegenstand oder den Inhalt, als der Kunst unwürdig und tadelnswert sträuben; dann bleibt, wenn der Ausdruck in der Tat ein vollkommener ist, nichts übrig, als den Kritikern zu raten, sie mögen die Künstler in Frieden lassen, die sich von nichts anderem inspirieren lassen können, als von dem, was auf sie Eindruck gemacht hat, und lieber die Natur oder die Gesellschaft ändern, die die Künstler umgibt, damit solche Eindrücke nicht mehr vorkommen können. Wenn alles Häßliche aus der Welt verschwinden wird, wenn ein Reich von allgemeiner Tugend und Glück bestehen wird, dann werden die Künstler keine bösen oder hoffnungslosen Empfindungen mehr ausdrücken, sondern sie werden ruhevoll und unschuldig, in ewiger Feiertagslaune sein; Arkadier in einem wirklichen Arkadien. Aber so lange häßliche Dinge, Leiden und Schändlichkeiten sich dem Künstler aufdrängen, so lange wird auch ihr Ausdruck aufsteigen, und wenn er einmal aufgestiegen ist und sich gebildet hat factum infectum fieri nequit. Wir sprechen hier stets vom ästhetischen Gesichtspunkt und zwar von dem einer rein ästhetischen Kritik.

Es ist nicht unsere Aufgabe hier von den Schäden zu reden, welche die Kritik, die sich mit der Wahl des Themas befaßt, der künstlerischen Produktion zufügt, sowohl durch die Vorurteile, die sie in den Künstlern selbst hervorruft und erhält, als durch den Widerstreit zwischen den künstlerischen Schaffensdrang und den kritischen Forderungen, den sie erzeugt. Wahr ist, daß die Kritik der Wahl manchmal sogar Gutes zu schaffen scheint, indem sie den Künstlern hilft, sich selbst zu finden, das heißt die eigenen Eindrücke und

die eigenen Inſpirationen zu erkennen, und ſich der Aufgabe bewußt zu werden, die ihnen der hiſtoriſche Augenblick ſowie ihr eigenes Temperament auferlegen. Aber auch in dieſen Fällen, in denen die Kritik der Wahl Gutes zu ſchaffen glaubt, tut ſie nichts anderes, als Ausdrücke konſtatieren und unterſtützen, die ſchon im Begriff ſind, ſich zu bilden. Sie bildet ſich ein, die Mutter zu ſein, wo ſie höchſtens die Hebamme iſt.

Die Unabhängigkeit der Kunſt

Die Unmöglichkeit einer Wahl des Inhalts begründet und berechtigt die Lehre von der Unabhängigkeit der Kunſt, und iſt auch der einzig legitime Sinn des Wahlſpruchs: „l'art pour l'art". Die Kunſt iſt unabhängig, ſo von der Wiſſenſchaft, wie vom Nützlichen und von der Moral. Und man möge nicht fürchten, daß damit eine frivole oder kalte Kunſt gerechtfertigt werde, denn was frivol oder kalt iſt, das iſt, wenn es wirklich ſo iſt, nicht bis zum vollkommenen Ausdruck gebracht; oder in anderen Worten: die Frivolität und die Kälte iſt immer eine Folge der Form, der äſthetiſchen Darſtellung: der mangelhaften Beherrſchung eines Inhalts, und nicht der materiellen Qualitäten des Inhalts.

Kritik des Satzes: „der Stil iſt der Menſch"

Auch der Satz: „le style c'est l'homme", läßt ſich nicht völlig richtig beurteilen, wenn man nicht von der Unterſcheidung zwiſchen dem Theoretiſchen und dem Praktiſchen, und vom theoretiſchen Charakter der äſthetiſchen Geiſtestätigkeit ausgeht. Der Menſch beſteht nicht nur aus Erkennen und Betrachten: der Menſch iſt vor allem Wille — Wille, der das Moment der Erkenntnis in ſich begreift. Nun iſt jener Satz entweder vollkommen leer und inhaltslos, nämlich, wenn man ihn ſo auffaßt, daß der Stil der Menſch ſei, inſoweit er eben Stil, inſoweit er Ausdruck iſt, alſo der Menſch lediglich in ſeiner geiſtigen Tätigkeit als ausdrückendes Weſen betrachtet wird; oder der Satz iſt irrtümlich, und zwar dann, wenn man damit behaupten will, daß aus dem, was ein Menſch ſieht, ſich folgern laſſe, was ein Menſch tue oder wolle: kurz, das zwiſchen dem Erkennen und dem Wollen ein Band der Notwendigkeit beſteht. Aus dieſer irrtümlichen Identifikation ſind viele Legenden in den Künſtlerbiographien entſtanden, indem es unmöglich ſchien, daß einer, der vornehmen Gefühlen Ausdruck gab, nicht auch im praktiſchen Leben großmütig und vornehm geweſen ſein könnte; daß der, der in ſeinen

Dramen viel Messerstiche austeilen läßt, nicht auch selbst im wirklichen Leben wenigstens den einen oder den anderen Messerstich ausgeteilt; und vergeblich protestierten die Künstler mit dem Satz: „Lasciva est nobis pagina, vita proba", sie ernteten dafür nur noch überdies den Vorwurf, Heuchler und Lügner zu sein. O, wieviel vorsichtiger waret ihr Weiblein von Verona, da ihr euren Glauben, daß Dante wirklich in die Hölle hinabgestiegen, wenigstens auf sein rauchgebräuntes Gesicht stützet! Eure Vermutung war eine historische.

Kritik des Begriffs der Wahrhaftigkeit in der Kunst

Und endlich beruht auch die Forderung der Wahrhaftigkeit, die an die Künstler gestellt wird, dieses ethische Gesetz, das, wie man behauptet, auch ein ästhetisches Gesetz sein soll — auf einem anderen Doppelsinn. Denn entweder versteht man unter Wahrhaftigkeit die sittliche Pflicht, seinen Nächsten nicht zu betrügen; und in solchen Fällen hat sie mit dem Künstler nichts zu tun, der überhaupt niemanden betrügt, weil er lediglich dem Form gibt, was in seinem Geist ist. Wenn in seinem Geist Betrug und Lüge sind, dann kann die Form, die er diesen Erscheinungen gibt, eben weil sie eine ästhetische ist, selbst nicht Betrug noch Lüge sein. Im Gegenteil, der Künstler reinigt sein anderes Ich, das möglicherweise ein Charlatan, ein Lügner, ein Bösewicht sein kann, dadurch, daß er es künstlerisch wiederspiegelt. Oder man versteht unter der Wahrhaftigkeit die Vollständigkeit und Wahrheit des Ausdrucks; dann aber, in diesem zweiten Sinn, hat das Wort mit dem ethischen Begriff klarerweise nichts mehr zu tun. Das Gesetz, das zugleich ein ethisches und ein ästhetisches sein soll, enthüllt sich uns einfach als ein Wort, das sowohl in der Ethik, als in der Ästhetik gebraucht wird.

VII

Analogie zwischen dem Theoretischen und dem Praktischen — Die beiden Formen der praktischen Tätigkeit

Die zwiefache Stufe der theoretischen Geistestätigkeit, nämlich die ästhetische und die logische, findet ein höchst bedeutsames Gegenstück, das bisher noch nicht gebührend gewürdigt worden ist, in der praktischen Tätigkeit. Auch in der praktischen Tätigkeit läßt sich eine erste und eine zweite Stufe unterscheiden, wobei die zweite die erste voraussetzt. Die

erſte praktiſche Stufe iſt die lediglich nützliche oder ökonomiſche Tätigkeit, die zweite bildet die ſittliche Tätigkeit. Die Ökonomie iſt gleichſam die Äſthetik des praktiſchen Lebens, die Sittlichkeit iſt gleichſam ihre Logik.

Das ökonomiſch Nützliche

Wenn dies bisher von den Philoſophen nicht klar erkannt wurde, wenn man dem Begriff der ökonomiſchen Tätigkeit bisher ſeinen gebührenden Platz im Syſtem des Geiſtes nicht angewieſen, und ihn meiſt — unbeſtimmt und wenig herausgearbeitet — in den Vorreden der nationalökonomiſchen Schriften ſich hat herumtummeln laſſen, ſo hat das unter anderem ſeinen Grund darin, daß das Nützliche oder Ökonomiſche bald mit dem Begriff des Techniſchen und bald wieder mit dem des Egoiſtiſchen verwechſelt wurde.

Unterſcheidung des Nützlichen und des Techniſchen

Das Techniſche iſt zweifellos keine beſondere Tätigkeit des menſchlichen Geiſtes. Die Technik iſt Erkenntnis: oder beſſer geſagt, ſie iſt die Erkenntnis überhaupt, die dieſen Namen annimmt, ſobald ſie, wie wir geſehen haben, praktiſchen Handlungen als Grundlage dient. Eine Erkenntnis, auf die keine praktiſche Tätigkeit folgt, oder von der man annimmt, daß nicht leicht eine praktiſche Wirkſamkeit auf ſie folgen kann, wird reine Erkenntnis genannt; wenn man hingegen annimmt, daß ein ſolches Wirken leicht aus ihr hervorgehen und auf ſie folgen kann, ſo nennt man ſie anwendbar oder techniſch. Dieſes Wort bezeichnet demnach lediglich eine Situation, in der die Erkenntnis ſich befindet oder leicht ſich befinden kann, und nicht etwa eine Spezialform der Erkenntnis. Dies iſt ſo wahr, daß es überhaupt unmöglich wird, feſtzuſtellen, ob eine gegebene Reihe von Erkenntniſſen an ſich eine reine oder anwendbare iſt. Jede Erkenntnis, und wäre es die abſtrakteſte und philoſophiſchſte, die man ſich vorſtellen kann, kann praktiſchem Tun zur Richtſchnur dienen: ein theoretiſcher Irrtum in den letzten Prinzipien der Moral kann ſich in der praktiſchen Lebensführung bemerkbar machen. Nur in ganz grober und ungenauer Weiſe und nie in wiſſenſchaftlichem Sinn, darf man von Wahrheiten ſprechen, die reine Wahrheiten, und von anderen, die anwendbare ſind.

Dieſelben Erkenntniſſe kann man, wenn man ſie techniſche nennt, auch nützliche Erkenntniſſe nennen. Aber man muß ſich darüber klar

ſein, daß das Wort nützlich — entſprechend der oben geſtellten Kritik über die Werturteile — hier nur ein Sprachgebrauch, das heißt nur in metaphoriſchem Sinn angewendet iſt. Wenn man ſagt: „das Waſſer iſt nützlich, um das Feuer zu löſchen," ſo gebraucht man das Wort nützlich in einem unwiſſenſchaftlichen Sinn. „Waſſer, aufs Feuer gegoſſen, verurſacht das Erlöſchen des Feuers." Dies iſt die Erkenntnis, die dem Tun, ſagen wir der Feuerwehrmänner, als Grundlage dient. Zwiſchen dem nützlichen Tun desjenigen, der einen Brand löſcht, und ſeiner Erkenntnis beſteht kein natürliches Band, ſondern nur das einer einfachen Aufeinanderfolge. Die techniſche Erkenntnis der Wirkungen des Waſſers iſt die theoretiſche Tätigkeit, die vorausgeht: aber nützlich iſt nur die Handlung desjenigen, der das Feuer löſcht.

Unterſcheidung des Nützlichen vom Egoiſtiſchen

Einige Nationalökonomen ſetzen die Nützlichkeit, das heißt, die Handlung oder den Willen, die lediglich ökonomiſch ſind, dem gleich, was dem Individuum als Individuum angenehm iſt und ſich mit dem Sittengeſetz im Widerſpruch befindet, das heißt mit dem Egoiſtiſchen. Das Egoiſtiſche iſt das Unmoraliſche; und die Ökonomie müßte nach dieſer Annahme eine recht ſonderbare Wiſſenſchaft ſein: ſie würde ſich nicht neben der Ethik erheben, ſondern ſich ihr entgegenſtellen, wie der Teufel ſich Gott entgegenſtellt, oder etwa die Rolle des Advocatus diaboli beim Vorgang der Heiligſprechung ſpielen. Ein ſolcher Begriff iſt ganz unzuläſſig: die Wiſſenſchaft vom Unſittlichen iſt in der vom Sittlichen enthalten, ſo wie die Wiſſenſchaft vom Falſchen in der Logik, der Wiſſenſchaft vom Wahren, enthalten iſt, und die Wiſſenſchaft vom verfehlten Ausdruck in der Äſthetik, das heißt in der Wiſſenſchaft vom gelungenen Ausdruck. Wenn alſo die Ökonomie die wiſſenſchaftliche Behandlung des Egoismus wäre, dann wäre ſie nicht nur ein Kapitel der Ethik, ſondern die Ethik ſelbſt, da ja jede Feſtſtellung des Moraliſchen eine Negation ſeines Gegenteils bedeutet.

Andererſeits ſagt uns das Gewiſſen, daß ökonomiſch handeln durchaus nicht egoiſtiſch handeln heißt: daß auch der ſittlich gewiſſenhafteſte Menſch nützlich, das heißt alſo ökonomiſch handeln muß, wenn er nicht unvernünftig und erfolglos handeln, und damit alſo auch nicht wahrhaft ſittlich handeln will. Demnach müßte alſo der Altruiſt die Pflicht haben, ſich als Egoiſt zu betragen?

Ökonomiſches Wollen und ſittliches Wollen

Die Schwierigkeit läßt ſich, wenn wir uns nicht irren, in vollkommen analoger Weiſe löſen, wie ſich das Problem des Verhältniſſes zwiſchen Ausdruck und Begriff, zwiſchen Äſthetik und Logik löſt.

Ökonomiſch wollen, heißt ein Ziel wollen: ſittlich wollen heißt das vernünftige Ziel wollen, und gerade wer ſittlich will und handelt, der kann gar nicht nicht nützlich, nicht ökonomiſch wollen oder handeln, Denn wie könnte jemand das Vernünftige wollen, der es nicht gleichzeitig als Ziel wollte?

Das rein Ökonomiſche

Der umgekehrte Satz aber wäre nicht richtig; ſo wie es in der Äſthetik nicht richtig iſt, daß der Vorgang des Ausdrucks notwendig mit dem logiſchen Vorgang verbunden ſein müßte. Man kann ökonomiſch wollen, ohne ſittlich zu wollen, man kann eine im ökonomiſchen Sinn vollkommen zuſammenhängende Reihe von Handlungen vornehmen und dabei ein objektiv ganz unvernünftiges, das heißt unſittliches Ziel verfolgen.

Ein Beiſpiel des ökonomiſchen Charakters, der des ſittlichen Charakters entbehrt und von ihm getrennt auftritt, bietet der Mann Machiavellis, Ceſare Borgia, oder der Jago Shakeſpeares. Wer müßte nicht ihre gewaltige Willenskraft bewundern, obgleich ihre Tätigkeit eine lediglich ökonomiſche und dem Sittlichen entgegengeſetzte iſt? Wer müßte nicht Boccaccios Ser Ciappelletto bewundern, der noch auf dem Totenbette ſein Ideal des vollkommenen Banditen verwirklicht und durchführt, indem er die kleinen und furchtſamen Diebsgeſellchen, die die Zeugen ſeines höhniſchen Bekenntniſſes ſind, ausrufen läßt: „Was für ein Mann iſt doch dieſer, den weder Alter, noch Krankheit, noch Furcht vor dem ganz nahen Tode, noch ſelbſt Furcht vor Gott, vor deſſen Urteil er in kürzeſter Zeit zu erſcheinen erwartet, von ſeiner Bosheit abbringen, noch dazu bewegen kann, daß er anders zu ſterben begehrte, als er gelebt hat!“

Die ökonomiſche Seite der Sittlichkeit

Der ſittliche Menſch vereint mit der Ausdauer und Unerſchrockenheit eines Ceſare Borgia, eines Jago, eines Ser Ciappelletto, den guten Willen des Heiligen oder des Helden. Oder um es richtiger zu ſagen, der gute Wille wäre kein Wille und darum auch kein guter Wille, wenn er abge-

sehen von den Qualitäten, die ihn als gut erscheinen lassen, nicht vor allem das hätte, was ihn als Willen erscheinen läßt. Gerade so ist ein logischer Gedanke, der sich nicht ausdrücken läßt, kein Gedanke, sondern höchstens ein dunkles Vorgefühl eines Gedankens, der erst entstehen soll.

Es ist daher unrichtig, sich den unsittlichen Menschen zugleich als unökonomischen Menschen vorzustellen und aus der Sittlichkeit ein Element des Zusammenhanges, der Widerspruchslosigkeit in der Lebensführung und damit zu einem Element der Ökonomie zu machen. Nichts hindert uns daran, uns hypothetisch — und zwar ist das eine Hypothese, die sich gelegentlich verwirklicht — einen Menschen, dem alles sittliche Bewußtsein fehlt, vorzustellen. Für einen so beschaffenen Menschen ist das, was für uns Unsittlichkeit ist, durchaus nicht Unsittlichkeit, weil er es nicht als solche empfindet. In ihm kann das Bewußtsein des Widerspruchs zwischen dem, was als vernünftiges Ziel gewollt wird, und dem, wonach man aus reinem Egoismus strebt, gar nicht entstehen; dieser Widerspruch aber ist das unökonomische. Eine unsittliche Handlungsweise ist nur für den Menschen zugleich eine unökonomische, der ein sittliches Bewußtsein besitzt; die sittliche Reue, die das Symptom einer solchen Handlungsweise ist, ist zugleich auch eine ökonomische Reue: die Reue, keinen vollkommenen Willen entwickelt und jenes sittliche Ideal, das man im ersten Augenblicke gewollt, nicht erreicht zu haben, weil man sich durch Leidenschaften vom Wege locken ließ. Video meliora proboque, deteriora sequor. Das video und das probo bedeuten hier ein ursprüngliches volo, das sogleich widersprochen und überwältigt ist. An Stelle der sittlichen Reue muß man bei dem Menschen, dem das sittliche Gefühl fehlt, eine rein ökonomische Reue annehmen, wie etwa die eines Räubers oder Mörders, der im Augenblick, da er rauben oder einen Mord begehen will, davon läßt, nicht etwa aus Menschlichkeit oder erwachenden sittlichen Bedenken, sondern aus irgend einer Impressionabilität oder Verwirrung. Sobald er wieder zu sich gekommen ist, wird jener Räuber oder Mörder sich seiner Inkonsequenz schämen und sie bereuen; nicht, daß er das Böse getan, sondern, daß er es nicht getan, wird ihm leid tun, seine Reue wird demnach eine ökonomische und nicht eine sittliche sein, wobei die letztere der Voraussetzung nach ausgeschlossen ist. Denn daß im gewöhnlichen Leben das sittliche Bewußtsein in der großen Mehrzahl der Menschen lebendig, und sein vollständiges Fehlen eine seltene Ungeheuerlichkeit ist, so daß die Moralität mit der Ökonomie in der Lebensführung vielfach zusammenfällt, kann wohl zugegeben werden.

Das rein Ökonomische und die irrtümliche Annahme eines sittlich Gleichgültigen

Und man möge nicht fürchten, daß der Parallelismus, den wir aufgestellt, wieder einmal die Kategorie des sittlich Gleichgültigen in die Wissenschaft einführt, das heißt dessen, was wohl Willensakt und Handlung, aber doch weder sittlich, noch unsittlich wäre: kurz, jene Kategorie des Zulässigen oder des Erlaubten, die immer die Ursache oder das Symptom der sittlichen Verderbnis gewesen ist; so insbesondere in der jesuitischen Moral, in der sie eine führende Rolle spielte. Es muß festgehalten werden, daß es sittlich indifferente Handlungen nicht gibt, die sittliche Aktivität durchdringt auch die kleinste Willensregung des sittlichen Menschen. Dies erschüttert den Parallelismus so wenig, daß es ihn vielmehr bestärkt. Gibt es etwa Anschauungen, die der Intellekt und die Wissenschaft nicht durchdringen und analysieren würde, indem er sie in Allgemeinbegriffe auflöst? Wir haben gesehen, daß die wahre Wissenschaft, die Philosophie, keine Daten, noch geschichtliche Tatsachen, noch irgend welche äußere Schranken kennt, vor denen sie anhalten muß, wie es bei den sogenannten Naturwissenschaften der Fall ist. Wissenschaft und Sittlichkeit herrschen unumschränkt, die eine über die ästhetischen Anschauungen, die andere über die ökonomischen Willensakte des Menschen, obgleich sowohl Wissenschaft als Sittlichkeit nie anders konkret erscheinen können, als die eine in intuitiver, die andere in ökonomischer Form.

Die Kritik des Utilitarismus — Reform der Ethik und der Ökonomie

Diese gleichzeitige Identität und Verschiedenheit des Nützlichen und des Sittlichen, des Ökonomischen und des Ethischen erklärt das Glück, das die utilitarische Theorie der Ethik gehabt hat und noch hat. Es ist allerdings sehr leicht, in jeder sittlichen Handlung eine nützliche Seite aufzufinden und ins Licht zu setzen, so wie es sehr leicht ist, in jedem logischen Satz die ästhetische Seite zu zeigen. Die Kritik des ethischen Utilitarismus kann nicht davon ausgehen, diese Wahrheit zu leugnen, noch sich vergeblich abmühen, unmögliche und widersinnige Beispiele unnützer sittlicher Handlungen zu finden: im Gegenteil, sie muß die utilitarische Seite zugeben und sie als die konkrete Form der Sittlichkeit erklären, während diese selbst in dem liegt, was in jener Form erscheint: ein Inneres, das die Utilitaristen nicht sehen. Hier ist nicht der Ort, diese Gedanken

ausführlicher zu entwickeln. Die Ethik und die Ökonomie werden, wie wir es schon von der Logik und von der Ästhetik ausgeführt, beide nur Vorteile davon haben, wenn ihr Verhältnis einmal genauer wird festgestellt sein. Die ökonomische Wissenschaft beginnt heute bereits sich zu jenem Begriff des Nützlichen, nach dem es als in einer Aktivität liegend erkannt wird, zu erheben: sie versucht, die mathematische Phase zu überwinden, in die sie heute noch verstrickt ist: eine Phase, die ihrerseits einen Fortschritt bedeutete, weil sie die Überwindung der historischen Anschauung, die auf der Verwechselung des Theoretischen mit dem Historischen beruhte, sowie die Zerstörung einer ganzen Reihe willkürlicher Unterscheidungen und falscher ökonomischer Theorien mit sich brachte. Mit Hilfe jenes Begriffes wird es leicht sein, die Theorien der sogenannten reinen Ökonomie zu fassen und auf ihre Wahrheit zu prüfen und vermittelst weiterer Komplikationen und Zusätze die besonderen Theorien der politischen oder Nationalökonomie der Schulen zu umfassen.

Phänomenon und Noumenon in der praktischen Aktivität

So wie die ästhetische Anschauung mit der Erkenntnis des Phänomenons oder der Natur zu tun hat, und die philosophische Anschauung mit der des Noumenons oder des Geistes, so will die ökonomische Aktivität das Phänomen oder die Natur und die sittliche das Noumenon, den Geist. Der Geist, der sich selbst will, das Wahre an sich, das Universale, das im Geist empirisch und endlich erscheint: in diesem Worte haben wir vielleicht die noch am ehesten brauchbare Formel, um das Wesen der Sittlichkeit anzudeuten. Dieses Wollen des Wahren an sich ist die absolute Freiheit.

VIII

Das System des Geistes

Nach dieser sehr summarischen Skizze der ganzen Philosophie des menschlichen Geistes in ihren grundlegenden Momenten wird demnach angenommen, daß die menschliche Geistestätigkeit in vier Momenten oder Stufen besteht, die dermaßen angeordnet sind, daß die theoretischen Stufen sich zu den praktischen, sowie die erste theoretische zur zweiten theoretischen und die erste praktische zur zweiten praktischen verhalten. Die vier

Momente bedingen einander in regressiver Ordnung bei ihrem Konkretwerden: der Begriff kann nicht bestehen ohne den Ausdruck, das Nützliche nicht ohne diese beiden und das Moralische nicht ohne die drei vorhergehenden. Wenn der ästhetische Vorgang allein unabhängig ist, die andern mehr oder weniger abhängig, so gilt das „Weniger" vom logischen Gedanken und das „Mehr" für den sittlichen Willen. Die sittliche Intention operiert auf gegebenen theoretischen Grundlagen, von denen sie nicht absehen kann, wenn man nicht jene ethische Absurdität annehmen will, die in der jesuitischen „Direktion der Intention" zum Ausdruck gekommen ist, in der man sich selbst vorlügt, das nicht zu wissen, was man sehr gut weiß.

Die Form der Genialität

Wenn die menschliche Geistestätigkeit sohin vier Formen annimmt, so gibt es auch vier Formen des Genies oder der Genialität. Und in der Tat hat man Genies auf dem Gebiete der Kunst, der Wissenschaft und des sittlichen Willens (Helden) immer anerkannt. Dagegen hat das Genie des rein Ökonomischen Widerwillen erweckt und nicht ohne einigen Grund hat man eine Kategorie von argen Genies und Genies des Bösen gebildet. Das praktische Genie, das ein rein ökonomisches ist und auf kein vernünftiges Ziel hinarbeitet, kann nicht anders als sittlich schlecht sein. Weiter darüber zu streiten, ob man das Wort Genie nur auf die Schöpfer ästhetischer Ausdrücke anwenden solle, oder auch auf die wissenschaftlichen Forscher und die Männer der Tat, heißt einen Wortstreit erheben. Auf der andern Seite wäre die Bemerkung, daß das Genie, welcher Art immer es sei, stets ein quantitativer Begriff, eine empirische Unterscheidung ist, nur eine Wiederholung dessen, was bereits bei der Erörterung der künstlerischen Genialität festgestellt wurde.

Nichtexistenz einer fünften Form der geistigen Aktivität — Das Recht — Das Soziale

Eine fünfte Form menschlicher Geistestätigkeit gibt es nicht. Es wäre leicht zu beweisen, daß alle andern Formen entweder nicht den Charakter einer wirklichen geistigen Aktivität haben, oder nur Wortvarianten der bereits untersuchten Aktivitätsformen sind, oder komplizierte und abgeleitete Erscheinungen, in welchen die verschiedenen Aktivitäten vermischt auftreten, und zwar entweder untereinander oder mit irgend einem besonderen Inhalt und natürlichen Erscheinungen vermischt.

So z. B. ist die juridische Aktivität eine zusammengesetzte, die aus der theoretischen und der ökonomischen abgeleitet ist: das Recht ist eine Regel, eine Formel (ob mündliches oder aufgeschriebenes, gewohnheitsmäßiges oder kodifiziertes Recht, kümmert uns hier wenig), in der ein ökonomisches Verhältnis, das eine Gesamtheit von Menschen will, festgesetzt ist. Diese ökonomische Seite verbindet sie mit der sittlichen Aktivität und scheidet sie gleichzeitig von ihr. Ein anderes Beispiel: die Soziologie wird — unter den vielen Bedeutungen, die dieses Wort in unseren Zeiten annimmt — bisweilen als das Studium eines originellen Elementes, das man das soziale nennt, aufgefaßt. Nun, was ist denn das Soziale, das heißt, die Beziehungen, die sich in einer Gemeinschaft von menschlichen Personen herausbilden, während sie sich in einer Gemeinschaft von Wesen, die unter dem menschlichen Niveau stehen, nicht herausbilden — was ist es anderes, als eben die verschiedenen geistigen Tätigkeitsformen, die dem Menschen eigentümlich sind und von denen man annimmt, daß sie in den Wesen, die unter dem menschlichen Niveau stehen, entweder gar nicht oder nur in rudimentärem Grade vorhanden sind? Das Soziale ist daher keineswegs ein originaler, einfacher Begriff, der sich nicht weiter reduzieren läßt, sondern vielmehr ein zusammengesetzter und höchst komplizierter Begriff. Ein Beweis für diese Behauptung liegt in der allgemein anerkannten Unmöglichkeit, auch nur ein einziges wirklich soziologisches Gesetz zu entdecken. Die sogenannten soziologischen Gesetze stellen sich entweder als empirische, historische Beobachtungen oder als geistige Gesetze heraus oder als Urteile, in welche die Begriffe der geistigen Tätigkeiten umgesetzt sind, wenn sie nicht lediglich leere und unbestimmte Allgemeinheiten sind, wie das sogenannte Gesetz der Evolution. Oft auch meint man mit dem Sozialen nichts anderes als die soziale Regel, das heißt, das Recht und die Soziologie werden mit der Wissenschaft und der Lehre vom Recht verwechselt. Recht, Sozialität und ähnliche Ausdrücke müssen überhaupt in analoger Weise behandelt werden, wie wir es oben mit der Historie und der Technik getan.

Die Religiosität

Eine andere Auffassung könnte für die religiöse Aktivität geboten scheinen. Aber Religion ist nichts weiter als Erkenntnis, und unterscheidet sich nicht von den andern Formen und Unterformen der Erkenntnis: denn sie ist bald ein Ausdruck praktischer Bestrebungen und

Ideale (die sogenannten religiösen Ideale), bald historische Erzählung (Mythologie) oder begriffliche Wissenschaft (Dogmatik). Darum kann man mit ganz gleichem Recht behaupten, daß die Religion durch den Fortschritt der menschlichen Erkenntnis zerstört werde, wie, daß sie beständig eben in dieser Erkenntnis fortdauert. Religion war der ganze Schatz an Erkenntnissen, den die primitiven Völker besaßen: unser Besitz an Erkenntnissen ist unsere Religion. Der Inhalt hat sich geändert, verbessert, verfeinert, und wird sich in Zukunft verändern, verbessern und verfeinern: die Funktion bleibt dieselbe. Diejenigen, die neben der theoretischen Aktivität des Menschen, neben seiner Kunst, seiner Kritik und seiner Philosophie noch eine Religion bewahren wollen, die müssen uns sagen, was sie eigentlich damit wollen. Eine unvollkommenere und geringere Erkenntnis, wie es die Religion ist, läßt sich neben einer Erkenntnis, die über sie hinausgeschritten ist und sie überprüft hat, nicht aufrecht erhalten. Der Katholizismus ist konsequent: er duldet eine Wissenschaft, eine Geschichte, eine Ethik, die mit seinen Anschauungen und Lehren im Widerspruch steht, einfach nicht. Viel weniger konsequent sind die Rationalisten, die in ihrer Seele ein wenig Raum für eine Religion machen wollen, die mit ihrer theoretischen Weltanschauung im Widerspruch steht.

Diese religiösen Inkonsequenzen und zarten Bedenken der Rationalisten unserer Zeit haben ihren Grund und Ursprung in dem abergläubischen Kult, den man mit den Naturwissenschaften getrieben hat. Diese sind, wie wir wissen und wie sie es selbst durch den Mund ihrer größten Meister eingestehen, allenthalben von Schranken umgeben. Dadurch, daß man sehr mit Unrecht die Wissenschaft mit den sogenannten Naturwissenschaften identifizierte, mußte man voraussichtlich dahin kommen, den Rest von den Religionen zu fordern: weil der menschliche Geist auf diesen Rest nicht verzichten kann. Dem Materialismus, dem Positivismus, dem Naturalismus verdanken wir diese ungesunde und sehr oft auch gar nicht aufrichtige Neublüte der religiösen Exaltation: eine Spitalserscheinung, wo sie nicht eine politische ist.

Die Philosophie nimmt der Religion jedes Feld, weil sie sie ersetzt. Als Wissenschaft des menschlichen Geistes betrachtet sie die Religion als ein „Phänomen", als eine historische und vorübergehende Tatsache, als einen psychischen Zustand, der überwunden wird. Und wenn sie das Reich der Erkenntnis mit den Naturwissenschaften, mit der Geschichte und mit der Kunst teilt und den ersteren das Zählen und Messen überläßt,

der zweiten die Feststellung des individuell Ereigneten und der dritten das individuell Mögliche: — mit der Religion hat sie nichts zu teilen.

Die Metaphysik

Aus demselben Grund, weil sie die Wissenschaft vom Geiste ist, kann die Philosophie nicht Philosophie des anschaulich Gegebenen sein: weder kann sie, wie wir bereits gesehen haben, Philosophie der Geschichte sein, noch Philosophie der Natur, noch Geschichte des Weltalls, noch überhaupt philosophische Wissenschaft von dem, was nicht Form und Allgemeinbegriff, sondern Stoff und Einzelerscheinung ist. Das aber heißt zugleich die Unmöglichkeit der Metaphysik behaupten.

Auf die Philosophie der Geschichte ist die Methodik der Geschichte gefolgt; auf die Philosophie der Naturwissenschaften eine Erkenntnislehre der Begriffe, die in den Naturwissenschaften verwendet werden. Das was die Philosophie in der Geschichte erforschen kann, ist die Art, in der diese sich aufbaut (Anschauung, Wahrnehmung, Dokument, Wahrscheinlichkeit usw.); was sie an den Naturwissenschaften untersuchen kann, das sind die Komplikationen der Begriffe, die in ihnen auftreten (Zeit, Raum, Bewegung, Zahl, Experiment, Beobachtung usw.). Die Philosophie aber, die zur Metaphysik wird, behauptet vielmehr, der geschichtlichen Erzählung und den Naturwissenschaften, von denen jede auf ihrem Feld allein berechtigt und leistungsfähig ist, Konkurrenz zu machen; eine Konkurrenz, die nichts anderes als Pfuscherei sein kann. In diesem Sinn sind wir Anti-Metaphysiker. Wir erklären uns aber sofort für Ultra-Metaphysiker, sobald man mit diesem Wort die Funktion der Philosophie als Selbstbewußtsein des Geistes im Gegensatz zur empirischen und klassifikatorischen Aufgabe der Naturwissenschaft behaupten und verfechten will.

Die höhere Phantasie und der anschauliche Intellekt

Um sich neben den Geisteswissenschaften zu behaupten, hat die Metaphysik die Existenz einer Geistestätigkeit sui generis behaupten müssen, deren Produkt sie wäre. Diese Aktivität hat man im Altertum die höhere Phantasie oder Phantasie des Verstandes genannt, in der modernen Zeit häufiger den anschaulichen Intellekt oder intellektuelle Anschauung. Diese Tätigkeit würde in aller Form die charakteristischen Eigenschaften der Phantasie und die des Intellekts

vereinigen, sie würde uns die Möglichkeit geben, auf deduktivem oder dialektischem Weg vom Unendlichen aufs Endliche, von der Form auf den Stoff, vom Begriff auf die Anschauung und von der Wissenschaft auf die Geschichte überzugehen. Ihre Wirkungsart wäre eine ideale Funktion, die eine Vereinigung und gleichzeitige Durchdringung des Allgemeinen und des Einzelnen, des Abstrakten und des Konkreten, der Anschauung und des Intellekts wäre. Es tut uns wirklich sehr leid, denn diese Fähigkeit wäre in der Tat eine wunderbare, und es wäre sehr angenehm, sie zu besitzen: wir aber, die wir sie nicht besitzen, haben keine Möglichkeit, ihre Existenz zu konstatieren.

Die mystische Aesthetik

Die intellektuelle Anschauung ist mitunter als die wahre ästhetische Aktivität betrachtet worden; zu andern Malen (und da man einmal dabei war, Geistestätigkeiten zu erfinden, kostete es wenig, eine mehr zu erfinden) wurde ihr eine nicht minder wunderbare ästhetische Fähigkeit bald zur Seite gestellt, bald über- oder untergeordnet: eine Fähigkeit, die nichts mit der einfachen Anschauung zu tun haben sollte und deren Ruhm man sang, indem man ihr die Erscheinung der Kunst oder mindestens einige ganz willkürlich ausgewählte Gruppen künstlerischer Produktion zuteilte. Kunst, Religion und Philosophie wurden bald als eine einzige und bald wieder als drei besondere Fähigkeiten des Geistes angesehen, wobei bald dieser und bald jener der höchste Rang unter ihnen angewiesen wurde.

Es ist ganz unmöglich, all die mannigfachen Verkleidungen aufzuzählen, die diese Auffassung der Ästhetik, die wir die mystische nennen wollen, angenommen hat und annehmen kann. Mit ihr betreten wir das Gebiet — nicht etwa der Wissenschaft von der Phantasie, sondern das der Phantasie selbst, die ihre Welt mit den wechselnden Elementen der Eindrücke und des Gefühls schafft. Es mag genug sein, zu erwähnen, daß diese unbekannte Kraft bald als eine praktische angesehen wurde, bald wieder als ein Mittelding zwischen dem Theoretischen und dem Praktischen und bald auch wieder als theoretische Stufe, die der Religion und der Philosophie analog sein sollte.

Sterblichkeit und Unsterblichkeit der Kunst

Aus dieser Auffassung ist bisweilen die Unsterblichkeit der Kunst gefolgert worden, weil sie, die Kunst, gleich ihren beiden Schwestern der

Sphäre des absoluten Geistes angehören sollte. Bisweilen allerdings wurde auch, wohl aus der Betrachtung heraus, daß alle Religion sterblich ist und sich in der Philosophie auflöst, die Sterblichkeit, ja der bereits erfolgte Tod der Kunst proklamiert. Für uns hat eine solche Frage überhaupt keinen Sinn: die Funktion der Kunst ist eine notwendige Stufe der menschlichen Geistestätigkeit, und fragen, ob die Kunst abgeschafft werden könnte, heißt soviel wie fragen, ob die Empfindung abgeschafft werden kann oder ob die Intelligenz abgeschafft werden kann. Aber die Metaphysik, die uns in eine phantastische Welt führt, läßt sich in ihren Einzelheiten nicht kritisieren, so wie man die Botanik im Garten der Alcida oder die Kinetik der Luftreise Astolfs nicht kritisiert. Die Kritik besteht lediglich darin, daß man sich weigert, auf das Spiel einzugehen und damit die Möglichkeit der Methaphysik überhaupt verwirft.

Sowenig wir die Existenz einer intellektuellen Anschauung in der Philosophie zugeben, ebensowenig können wir auch ihren Schatten oder Widerpart, die Existenz einer ästhetischen intellektuellen Anschauung, oder wie immer sonst diese imaginäre Geistesfunktion betitelt oder dargestellt werden mag, zugeben. Außer den vier Stufen der Geistestätigkeit, die uns das Bewußtsein offenbart, kennen wir, wie bereits gesagt, keine fünfte.

IX

Die charakteristischen Eigenschaften der Kunst

Man pflegt lange Aufzählungen der charakteristischen Eigenschaften der Kunst zu geben. An diesem Punkt unserer Untersuchung angelangt, nachdem wir die künstlerische Funktion als geistige Tätigkeit, als theoretische Tätigkeit und als spezielle theoretische Tätigkeit (nämlich als anschauende oder intuitive) erkannt haben, vermögen wir auch zu erkennen, daß alle jene mannigfachen und reichlichen Anhäufungen von Attributen, wenn sie überhaupt etwas bedeuten, nur die generischen, spezifischen und charakteristischen Eigenschaften der ästhetischen Funktion überhaupt wiederholen. Der ersten Kategorie gehören, wie bereits bemerkt, die Eigenschaften oder besser die Wortvarianten „Einheit", „Einheit in der Mannigfaltigkeit", und ebenso die „Einfachheit", die „Originalität" usw. an; zur zweiten gehören die „Wahrheit", „Klarheit" und ähnliche; zur dritten endlich die Eigenschaft des „Lebens", der „Lebendigkeit", der „Beseelung",

der „Konkretheit", der „Individualität", der „Charakteristik". Man kann noch viele ähnliche Worte finden und nennen, aber sie werden uns wissenschaftlich nichts Neues sagen. Die Analyse des Ausdrucks als solchen ist mit den von uns angeführten Resultaten völlig erschöpft.

Nichtexistenz verschiedener Klassen des Ausdrucks

Dagegen ist die Frage noch völlig berechtigt, ob es verschiedene Arten oder Stufen des Ausdrucks gibt. Da wir in der Geistestätigkeit überhaupt zwei Stufen unterschieden und jede dieser Stufen wieder in zwei andere eingeteilt haben, so läßt sich bis jetzt kein logischer Grund dafür einsehen, weshalb es nicht auch zwei oder mehrere verschiedene Gattungen des Ästhetischen, das heißt also des Ausdrucks geben sollte.

Kein logischer Grund — und darum ist die Frage berechtigt. Aber die Antwort lautet: es gibt solche Gattungen nicht. Dies ist eine Frage der Selbstbeobachtung und des Selbstbewußtseins. Man kann die ästhetischen Vorgänge untersuchen so viel man will und man wird nie dazu gelangen, formale Unterschiede zwischen ihnen aufzudecken, noch den ästhetischen Vorgang in einen ästhetischen Vorgang erster und zweiter Stufe zu zersetzen.

Das bedeutet, daß eine Klassifikation der Ausdrücke unmöglich ist. Die einzelnen Ausdruckserscheinungen sind ebensoviele Individuen, die miteinander nichts gemeinsam haben, als eben den Umstand, daß sie alle Ausdruck sind. Um den Schulausdruck zu gebrauchen: der Ausdruck ist eine Spezies, die nicht gleichzeitig als Genus funktionieren kann.

Wechselnd sind die Ausdrücke oder der Inhalt: jeder Inhalt ist von jedem andern verschieden, weil nichts im Leben sich wiederholt; und aus dem kontinuierlichen Wechseln des Inhalts folgt unaufhaltsam die Verschiedenheit des ästhetischen Ausdrucks, der ja stets nur eine ästhetische Syntheſe der Eindrücke ist.

Unmöglichkeit der Uebersetzungen

Eine weitere Folge hiervon ist die Unmöglichkeit der Übersetzungen, sobald sie die Prätension erheben, einen Ausdruck in einen andern umzugießen, wie man etwa eine Flüssigkeit aus einem Gefäß in ein anderes von verschiedener Form überschüttet. Wir können das logisch ausarbeiten, was wir vorher nur in ästhetischer Form ausgearbeitet haben; aber wir können nicht das, was bereits seine ästhetische Form

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

hat, in eine andere, gleichfalls ästhetische Form bringen. Daher kommt es, daß jede Übersetzung entweder abschwächt oder verdirbt; der Ausdruck bleibt in diesem Fall immer nur einer, nämlich der des Originals, während der andere mehr oder minder mangelhaft, das heißt also kein rechter Ausdruck ist: oder sie schafft einen neuen Ausdruck, indem sie den ersten Ausdruck in einen Schmelztiegel schüttet und mit anderen Ausdrücken, die die eigenen des angeblichen Übersetzers sind, vermischt: in diesem Falle werden allerdings zuletzt zwei Ausdrücke da sein, aber sie werden einen verschiedenen Inhalt haben. „Häßlich und treu oder schön und ungetreu"; dieser sprichwörtliche Ausdruck läßt sich auf das Dilemma, vor dem jeder Übersetzer steht, sehr gut anwenden. Die unästhetischen Übersetzungen, wie etwa die wörtlichen oder Interlinear-Übersetzungen oder die umschreibenden Übersetzungen sind lediglich als Kommentare der Originale aufzufassen.

Kritik der rhetorischen Kategorien

Die Theorie, die die Ausdrucksformen in Klassen einteilen wollte, ist in der Literatur unter dem Namen der Theorie des Schmucks oder der rhetorischen Kategorien bekannt. Aber auch in den andern Künsten hat man solche Klassen aufgestellt; man braucht nur daran zu erinnern, daß man auch in der Malerei und Skulptur von realistischen und von symbolischen Formen spricht.

Der wissenschaftliche Wert, den all diese Unterscheidungen von „realistisch" und „symbolisch", von „Stil" und „stillos", „objektiv" und „subjektiv", „klassisch" und „romantisch", „einfach" und „reich", „wörtlich" und „metaphorisch", sowie auch der vierzehn verschiedenen Formen der Metapher und all der „Wort- und Redefiguren" und endlich Ausdrücke wie „Pleonasmus", „Ellipse", „Inversion", „Wiederholung", „Synonymen", „Homonymen" usw. in der Ästhetik und in der ästhetischen Kritik haben, ist gleich Null, er ist ein absolut negativer. Für keinen einzigen dieser Ausdrücke, keine einzige dieser Unterscheidungen läßt sich eine befriedigende ästhetische Definition finden. Alle die vielen Definitionen, die man von ihnen zu geben versucht hat, sind entweder sichtlich falsch, oder Worte ohne Sinn. Typisch für sie ist die allgemein gebräuchliche Definition der „Metapher" als die „eines Wortes, das an Stelle des eigentlich hierher gehörigen Wortes gebraucht wird". Ja, aber warum setzt man denn nur das unrechte Wort an die Stelle, wenn ein anderes eigentlich hierher gehört, und wir dieses andere haben?

Warum nimmt man denn einen längeren und schlechteren Weg, wenn man einen kürzeren und besseren kennt? Oder wenn etwa das eigentlich hierher gehörige Wort in diesem Fall nicht hierher gehört, dann ist offenbar wohl die Metapher das eigentlich hierher gehörige Wort, von dem man sie eben unterscheiden wollte? Dasselbe kann man von all den anderen Kategorien sagen, z. B. von jener generischen des „rhetorischen Schmucks". Man könnte fragen, wie dieser Schmuck mit dem Ausdruck zusammenhängt? Entweder nur äußerlich, dann gehört er nicht her und bleibt stets von ihm getrennt. Innerlich? Dann dient er entweder nicht zum Ausdruck und muß ihn verderben, oder er bildet einen Teil des Ausdrucks, und dann ist er wieder kein rednerischer Schmuck, sondern ein integrierendes Element des Ausdrucks, das sich von den übrigen nicht unterscheidet.

Wie viel Unheil all diese Unterscheidungen angestiftet haben, muß man nicht erst sagen: gegen die Rhetorik ist bereits genug gewettert worden. Leider hat man, während man gegen die Folgen so heftig ankämpfte, die Prinzipien sorgfältig festgehalten, vielleicht um philosophische Konsequenz zu zeigen. In der literarischen Produktion haben sie dazu beigetragen, jene besondere Art des schlechten Stils, die man den „guten Stil" nennt (die Schreibweise, die den Lehren der Rhetorik entspricht), wenn nicht zur herrschenden zu machen, so doch theoretisch zu rechtfertigen.

Empirischer Sinn der rhetorischen Kategorien

All die oben erwähnten Worte würden außerhalb der Schulzimmer, wo wir sie alle gelernt haben, sicherlich überhaupt nie gebraucht werden, — es wäre denn im vergeblichen Bemühen, sie in streng ästhetischen Diskussionen anzubringen, oder etwa scherzhaft und ironisch, — wenn sie nicht bisweilen 1. als Synonyme, als Wortvarianten für den ästhetischen Begriff gebraucht würden, 2. zur Bezeichnung des Anti-Ästhetischen und endlich 3. in einem rein logischen und durchaus nicht ästhetischen oder literarischen Sinn, der der wichtigste von allen ist.

Ihre Verwendung als Synonyme des ästhetischen Vorgangs

Es gibt keine Klassen der Ausdrucksformen; aber man kann einen gelungenen Ausdruck und andere, die nur halb gelungen oder verfehlt sind, einen vollkommenen und einen unvollkommenen, einen kraftvollen und einen mangelhaften Ausdruck unterscheiden. Die oben erwähnten Worte

und andere von ähnlicher Art, werden nun bisweilen verwendet, um den gelungenen Ausdruck und die verschiedenen Erscheinungen mißlungener Ausdrucksformen zu bezeichnen. Doch diese Verwendung ist eine ganz ungleichmäßige und willkürliche, da es vorkommt, daß dasselbe Wort jetzt dazu benutzt wird, um das Vollkommene zu preisen, und bald wieder, um das Unvollkommene zu brandmarken.

Um ein Beispiel zu geben: Es kommt vor, daß ein Mensch, der zwei Gemälde vor sich hat, von denen das eine keinerlei Inspiration verrät, sondern nur eine geistlose Wiedergabe natürlicher Gegenstände bietet, während das andere zweifellos mit Inspiration geschaffen ist, jedoch keine in der Wirklichkeit existierenden Gegenstände darstellt; es kann vorkommen, daß dieser Mensch das erste Bild „realistisch" und das zweite „symbolisch" nennt. Umgekehrt kann es geschehen, daß ein Mensch vor einem stark empfundenen Bilde, das eine Szene des gewöhnlichen Lebens darstellt, das Wort „realistisch" und vor einem anderen, das lediglich eine kalte Allegorie enthält, das Wort „symbolisch" gebraucht. Es ist ganz klar, daß das Wort „symbolisch" im ersten Fall „künstlerisch", im zweiten „unkünstlerisch" bedeutet. Ebenso bedeutet das Wort „realistisch" im ersten Fall „unkünstlerisch" und im zweiten „künstlerisch". Nun aber ereignet sich das Wunder, daß es Leute gibt, die mit Feuereifer verfechten, daß die wahre künstlerische Form die symbolische und die realistische unkünstlerisch sei; und wieder andere, die mit gleichem Eifer behaupten, daß die realistische künstlerisch, die symbolische aber unkünstlerisch sei. Und man muß den einen wie den anderen recht geben für den Sinn, in dem sie die Worte verwenden.

Die großen Debatten über das „Klassische" und „Romantische" drehen sich häufig um einen ähnlichen Doppelsinn. Unter dem „Klassischen" verstand man bisweilen das künstlerisch Vollendete und unter dem „Romantischen" das Ungleichmäßige und Unvollendete; ein andermal meinte man mit „klassisch" das Kalte und Künstliche und mit „romantisch" das Natürliche, Warme, Wirksame, Ausdrucksvolle.

Ebenso geht es mit dem Worte „Stil". Bald behauptet man, daß ein jeder Schriftsteller seinen Stil haben müsse: in diesem Fall ist das Wort Stil gleichbedeutend mit Form oder Ausdruck. Ein andermal nennt man die Form eines Gesetzbuches oder eines mathematischen Lehrbuches „stillos": dabei verfällt man wieder in den Irrtum, Klassen von Ausdrücken anzunehmen: einen geschmückten und einen nackten Ausdruck. Wenn „Stil" gleich Form ist, dann müssen auch das Gesetzbuch und

das mathematiſche Lehrbuch ihren Stil haben. Ein andermal hört man ſogar, daß Kritiker jemanden tadeln, weil er zu viel ſtiliſiere, weil er „in Stil mache“. Es iſt klar, daß man hier unter Stil weder die Form überhaupt, noch eine beſondere Art der Form, ſondern einfach den ungehörigen und prätentiöſen Ausdruck meint, alſo eine ſpezielle Erſcheinungsform des Unkünſtleriſchen.

Gebrauch dieſer Worte zur Bezeichnung einiger äſthetiſcher Mängel

Was die zweite Gebrauchsweiſe dieſer Worte und Unterſcheidungen anbelangt, die nicht völlig ohne Sinn iſt, ſo finden wir, daß man bisweilen bei der Beurteilung einer literariſchen Kompoſition Bemerkungen macht, wie: An dieſer Stelle findet ſich ein „Pleonasmus“, an jener anderen eine „Ellipſe“, dort wiederum eine „Metapher“, hier eine „Tautologie“ oder eine „Zweideutigkeit“. Und man meint damit: Hier hat der Verfaſſer einen Irrtum begangen, der darin beſtand, daß er eine größere Zahl von Worten verwendete, wo eine kleinere genügt hätte (Pleonasmus); dort wiederum beſtand der Irrtum darin, daß eine kleinere Zahl von Worten gebraucht wurde, wo eine größere nötig war (Ellipſe); hier wurde ein ungeeignetes Wort gebraucht (Metapher); hier zwei Worte, die verſchiedenes zu ſagen ſchienen, aber in der Tat dasſelbe ſagen (Tautologie); hier im Gegenteil, ein Wort, das das Gleiche zu ſagen ſcheint, während es doch etwas verſchiedenes bezeichnet (Zweideutigkeit). Übrigens iſt dieſer Gebrauch der betreffenden Worte im tadelnden und pathologiſchen Sinn ſeltener, als der vorher beſprochene.

Wiſſenſchaftlicher Gebrauch der Worte jenſeits des äſthetiſchen Gebiets

Und endlich kommt es vor, daß die rhetoriſche Terminologie keinen äſthetiſchen Inhalt hat, wie in den eben beſprochenen Fällen, und man dennoch fühlt, daß hier nicht bloß leere Worte gebraucht ſind, ſondern daß etwas damit geſagt werden ſoll, was zu ſagen wichtig iſt. Das iſt der Fall, wenn ſie im Dienſt der Logik und der Wiſſenſchaft verwendet wird. Angenommen, ein Begriff werde in der wiſſenſchaftlichen Schreibweiſe eines beſtimmten Schriftſtellers mit einem beſtimmten Wort bezeichnet; — es iſt nun ganz natürlich, daß andere Worte, die dieſer Schriftſteller zur Bezeichnung desſelben Begriffs von andern verwendet findet oder auch gelegentlich ſelbſt verwendet, im Hinblick auf das Wort, das er als das

richtige erwählt hat, zu Metaphern, Synekdochen, Synonymen, elliptischen Formen und ähnlichem werden. Auch wir haben uns im Verlauf dieser Abhandlung wiederholt dieser Redeformen bedient und werden uns ihrer auch weiter bedienen, um den Sinn der Worte, die wir anwenden oder angewendet finden, zu verdeutlichen. Aber dieser Vorgang, der bei den Untersuchungen der intellektuellen und wissenschaftlichen Kritik seinen Wert hat, ist in der ästhetischen Kritik völlig wertlos. Und man darf die eine nicht mit der andern verwechseln. Für die Wissenschaft gibt es eigentlich richtige Worte (technische Ausdrücke) und Metaphern; derselbe Begriff kann sich psychologisch unter verschiedenen Bedingungen bilden und infolgedessen durch verschiedene Anschauungen zum Ausdruck gebracht werden; und sobald sich in der wissenschaftlichen Terminologie eines Schriftstellers eine dieser Ausdrucksweisen als die richtige ergeben hat, werden die andern samt und sonders minder geeignet oder tropisch: für den ästhetischen Vorgang aber gibt es nur die richtigen Worte und die eine und dieselbe Anschauung läßt sich nur in einer einzigen Weise ausdrücken, eben weil sie eine Anschauung und kein Begriff ist.

Die Rhetorik in der Schule

Einige, die die ästhetische Ungehörigkeit der rhetorischen Kategorien zugeben, wollen hierbei doch einen Vorbehalt machen und zwar für den Nutzen und die Dienste, die diese Kategorien insbesondere in der Schule, beim Literaturstudium leisten sollen. Wir gestehen, daß wir nicht einzusehen vermögen, wie Irrtum und Konfusion den Geist zur logischen Schärfe erziehen, oder zweckdienlich sein könnten, wenn es sich darum handelt, die Prinzipien einer Wissenschaft zu erlernen, die durch sie nur verwirrt und verdunkelt werden. Indessen, dieses Problem mag den Pädagogen überlassen bleiben. Zu einem allerdings ganz anderen Zweck müssen die rhetorischen Kategorien auch weiterhin in den Schulen erwähnt werden, nämlich um verworfen zu werden. Wir dürfen die Irrtümer der Vergangenheit durchaus nicht ohne weiteres vergessen, noch sind wir imstande, die Wahrheiten lebendig zu erhalten, wenn wir sie nicht beständig gegen die Irrtümer ankämpfen lassen. Wenn man die Kategorien nicht, von entsprechender Kritik begleitet, erwähnen würde, so wäre Gefahr vorhanden, daß sie wieder aufkommen könnten, ja sie kommen jetzt eben wieder bei einigen Philologen auf und zwar als „psychologische“ Entdeckungen.

Die Aehnlichkeit der Ausdrücke

Es könnte so aussehen, als ob wir mit alledem jedes Band der Ähnlichkeit zwischen Ausdrücken (Kunstwerken) leugnen wollten. Diese Ähnlichkeiten bestehen natürlich, und die Kunstwerke bilden sicherlich Gruppen; aber es sind Ähnlichkeiten, wie man sie unter den Individuen findet, die sich niemals in abstrakte Definitionen fassen lassen. Es sind Ähnlichkeiten, die mit der Gleichsetzung, der Unterordnung und der Beiordnung der Begriffe nichts zu tun haben. Sie bestehen in dem, was man im gewöhnlichen Leben einen „Familienzug" nennt, und sie haben ihren Grund in der Ähnlichkeit der historischen Bedingungen, unter denen die verschiedenen Kunstwerke entstanden, oder in einer Seelenverwandtschaft der Künstler, die sie geschaffen.

Die relative Möglichkeit der Uebersetzungen

In diesen Ähnlichkeiten ist die relative Möglichkeit der Übersetzungen begründet. Nicht als Reproduktion desselben Originaldrucks haben sie einen Sinn (denn das wäre ein völlig vergeblicher Versuch), wohl aber als Produktion eines ähnlichen Ausdrucks, der sich dem Original mehr oder minder nähert. Die gute Übersetzung ist ein Annäherungsversuch, dem ein selbständiger Wert als Kunstwerk zukommt und der für sich allein bestehen könnte.

X

Die ästhetischen Gefühle

Indem wir nun daran gehen, kompliziertere Begriffe zu untersuchen, in denen die ästhetische Aktivität mit anderen Erscheinungsreihen verbunden auftritt, und die Art ihrer Verbindung oder Komposition anzudeuten, begegnen wir vor allem dem Begriff der ästhetischen Gefühle.

Auf den ersten Blick erscheint der Ausdruck „ästhetische Gefühle" widersinnig. Der ästhetische Vorgang ist eine geistige Tätigkeit, das Gefühl ist organische Passivität. Lust und Schmerz, die beiden Pole des Gefühls, sind Eindrücke des Organismus. Wie nun könnte die Aktivität an der Passivität teilhaben, die Geistigkeit an dem Organisch-Natürlichen? Oder wird etwa das Gefühl nur irrtümlich als eine einfache organische Tatsache angesehen und ist es vielmehr selbst eine Aktivität?

Dieſe zweite Alternative haben wir bereits gelegentlich der Analyſe ſämtlicher Aktivitätsformen ausgeſchloſſen. Und wir wollen es aufs ſchärfſte feſthalten, daß das Gefühl der Luſt und des Schmerzes einfache organiſche Erſcheinungen ſind. Darum können wir auch, wenn von einer Gefühlstätigkeit die Rede iſt, in dieſem Satze nichts als einen Sprachgebrauch erblicken. Darum erſcheint uns auch alles Forſchen und Suchen nach einem Ideal oder Regulativ des Gefühls, wie es ſo oft verſucht wurde, illuſoriſch. Für das Gefühl gibt es kein Ideal, eben weil es lediglich eine Erſcheinung des Organismus iſt.

Die pſychiſche Seite der menſchlichen Aktivität

Aber wenn das Gefühl keine Tätigkeit iſt, wenn die Luſtempfindung ein lediglich organiſcher Vorgang iſt, ſo iſt damit noch nicht geſagt, daß dieſer Vorgang nicht von geiſtiger Tätigkeit begleitet ſein kann, denn auch dieſe ſpielt ſich ja nirgends anders ab, als in dem, was man Organismus nennt und hat das zur Baſis, was man das natürliche Daſein des Menſchen nennt. Nicht nur, daß der pſychiſche Organismus ihr den Stoff, den Inhalt liefert, der aus den Eindrücken beſteht, ohne die der Geiſt feiern müßte, weil er im Leeren nicht arbeiten kann, ſondern die Ausarbeitung der Eindrücke ſelbſt kann ja ihrerſeits wieder nur ein pſychiſcher Vorgang ſein, das heißt alſo wiederum nur aus Eindrücken beſtehen. Von außen betrachtet iſt die äſthetiſche Aktivität ſelbſt nichts anderes als eine Aufeinanderfolge von Eindrücken. Darum gelingt es ſo vielen nicht, ihre Exiſtenz zu konſtatieren und ihre beſondere Natur und Selbſtändigkeit zu erfaſſen. Wer von außen betrachtet, nimmt auch immer nur das Äußere wahr, und wer wie Nelſon das Rohr ans blinde Auge führt, kann mit voller Wahrhaftigkeit behaupten, daß er nichts ſieht. Aber erſt wenn man die Verſchiedenheit zwiſchen dem Äußeren und dem Inneren erkannt hat, und daß dies Innere eben als ſolches ſich nicht auf die gleiche Weiſe erfaſſen läßt wie das Äußere, erſt dann betritt man das Gebiet der Philoſophie.

Rein organiſche Gefühle und geiſtig organiſche Gefühle

Die geiſtige Tätigkeit verrät ſich demnach immer in einem pſychiſchen Vorgang, das heißt in Eindrücken und Gefühlen. Aber man muß einen ſcharfen Unterſchied machen zwiſchen jenen Eindrücken, welche die geiſtigen Vorgänge begleiten, und jenen, die ſich ohne Zu-

ſammenhang mit ihnen abſpielen und rein organiſcher Natur ſind: zwiſchen den Eindrücken, die der Menſch als Menſch empfindet und den Eindrücken des Tieres oder des Menſchen, inſoweit er Tier iſt. Wenn man das Verhältnis zwiſchen beiden graphiſch darſtellen wollte, müßte man es durch zwei parallele Linien tun.

Sobald man das Bewußtſein ihres verſchiedenen Urſprungs verliert, ſobald man die beiden parallelen Linien als eine einzige Linie betrachtet und ihre Vereinigung, die erſt in der Unendlichkeit ſtattfindet, als eine Vereinigung im Endlichen anſieht, wird jedes Verſtändnis des Phänomens des Aktivität unmöglich. Denn man leugnet damit den Ausgangspunkt ſelbſt, den die innere Beobachtung unſerer Forſchung bietet: daß nämlich der Eindruck nicht der Ausdruck iſt; daß der natürliche Vorgang nicht die geiſtige Tätigkeit iſt; daß der Stoff nicht die Form iſt. Die rein organiſchen Vorgänge und die geiſtig-organiſchen Vorgänge werden Eins; zwiſchen der Freude an der Kunſt oder an einer guten Tat und der Freude, die ein voller Atemzug friſcher Luft oder eine leichte Verdauung gewährt, beſteht kein weſentlicher Unterſchied mehr.

Gefühl von Wert und Unwert; — Objektive, unintereſſierte Zuſtimmungsgefühle

Soweit die organiſchen Gefühle die geiſtige Tätigkeit begleiten, nennt man ſie Werte oder Wertgefühle. Und da dieſelben entweder Luſtgefühle ſind, — wenn ſie nämlich die freie Entfaltung der geiſtigen Tätigkeit begleiten, oder Unluſtgefühle, wenn es dieſer Tätigkeit nicht gelingt, ſich frei zu entfalten, wenn ſie verhindert, gehemmt oder unterbrochen iſt, ſo ſteht den Werten der Unwert gegenüber. Der Unwert bedeutet nicht das einfache Fehlen des Wertes: wenn wir z. B. einen Stein betrachten, der fällt, oder einen Muskel, der ſich zuſammenzieht, ſo tritt bei dieſer Betrachtung keine Wertempfindung auf; hier liegt ein Nichtwert vor, aber nicht etwa ein Unwert. Damit Unwert vorhanden ſei, iſt es nötig, daß Aktivität und Paſſivität in Widerſtreit geraten, ohne daß die eine über die andere den Sieg davon trüge. Daraus entſpringt der Widerſpruch und das Unangenehme des Widerſpruchs, und das iſt eben der Unwert.

Bei den modernen Pſychologen findet man häufig noch eine Gattung von objektiven Gefühlen. Dieſe Klaſſe iſt keine neue und entſpricht jener wohlbekannten Kategorie der unintereſſierten Gefühle, zum Unterſchied

von den interessierten oder dem Unterschied zwischen der „Zustimmung“ und dem „reinen Wohlgefallen“ oder „Vergnügen“. Nun aber sind Lustgefühle, die objektiv, das heißt also nicht rein organisch sein sollen, die weiter uninteressiert sein sollen, das heißt also, die nicht lediglich den Organismus interessieren, und die eine Zustimmung einschließen, — solche Empfindungen sind nichts anderes, als die geistigen organischen Vorgänge, die organischen Begleiterscheinungen der menschlichen Aktivität, die Werte.

Desgleichen kann die so oft aufgeworfene Frage, die manchmal Leben oder Tod für die ästhetische Wissenschaft zu bedeuten schien, die Frage nämlich „ob das Gefühl der Lust dem ästhetischen Vorgang und den anderen geistigen Vorgängen überhaupt vorausgehe oder nachfolge, seine Ursache oder seine Wirkung sei?“ nicht anders ihre Lösung finden als mit der Erkenntnis, daß das Bewußtsein menschlicher Geistestätigkeit dem Lustgefühl vorausgehen, dieses aber von solchem Bewußtsein auch unbegleitet auftreten kann; daß hingegen das Bewußtsein der geistigen Tätigkeit nicht ohne Lustgefühl auftreten kann.

Irrtümliche Projektion der Wertunterscheidungen in die Psychologie; — Die psychologische Kategorie

Nachdem wir das soeben auseinandergesetzte Verhältnis zwischen Lust und Tätigkeit festgestellt haben, fallen auch alle die Forschungen nach dem Wesen der geistigen Gefühle (der ästhetischen, moralischen, intellektuellen und ökonomischen Gefühle). Die Forschung hat sich in diesem Fall nicht mit dem Substantiv, sondern nur mit dem Adjektiv zu beschäftigen, nämlich mit dem Wesen und den Momenten der Idealität und Geistigkeit. Aus dem Wesen dieser können wir erklären, wieso das Gefühl in bestimmten Fällen als ein ästhetisches oder ein moralisches, als ein intellektuelles oder ein ökonomisches erscheint; aber nie können wir aus der Natur des Gefühls das Wesen der Ästhetik, Intellektualität, des Moralischen usw. erklären.

Eine Bemerkung von ziemlicher Wichtigkeit wollen wir nicht verfehlen wenigstens im vorübergehen anzudeuten: daß nämlich die organischen Gefühle je nach der sie begleitenden geistigen Aktivität eine sehr verschiedene Färbung annehmen. Wenn in der gewöhnlichen und allgemein verbreiteten Psychologie die Unterscheidung eines dreifachen psychologischen Vorganges, nämlich des der Vorstellung, des Gefühls und des Begehrens so tiefe Wurzeln geschlagen hat, so ist das nur

deshalb geschehen, weil man die Unterscheidungen, die nur der menschlichen Geistestätigkeit zukommen, in den einheitlichen, ununterschiedenen und ununterscheidbaren psychologischen Vorgang projiziert hat. Der psychologische Vorgang kennt weder Vorstellung noch Willen, ist weder theoretisch noch praktisch; er ist lediglich Gefühl, ein Gefühl, in dem jene beiden Erscheinungen derart enthalten und eingeschlossen sind, daß sie ohne die Intervention der geistigen Tätigkeit nicht daraus gelöst werden können. Es ist ganz verlorene Zeit, gegen die „Seelenkräfte" zu perorieren, wenn man sogleich danach wieder plump in dieselbe Mythologie zurückfällt, indem man die Existenz bestimmter, differenzierter psychischer Kategorien annimmt. Nur die Aktivität des Geistes kennt Differenzierungen, die aber nicht einzelne selbständige Kräfte sind, sondern genetisch untereinander verbundene Momente und Stufen ein und derselben Tätigkeit.

Das Schöne als der Wert des Ausdrucks oder der Ausdruck an sich

Für die ästhetischen Werte und Unwerte und ebenso für die intellektuellen, ethischen und ökonomischen hat die gewöhnliche Redeweise verschiedentliche Benennungen wie „schön", „wahr", „gut", „nützlich", „passend", „gerecht", „genau" und andererseits „häßlich", „falsch", „unnütz", „schädlich", „unpassend", „ungerecht", „ungenau" usw. Im gewöhnlichen Sprachgebrauch werden diese Benennungen unaufhörlich von der einen Klasse von Vorgängen auf die andere übertragen. Das Wort „schön" zum Beispiel wird nicht nur von einem gelungenen Ausdruck, sondern auch von einer wissenschaftlichen Wahrheit, von einer sittlichen Handlung und ebenso von einer nützlichen Handlung und schließlich von dem, was einfach organisch wohltuend ist, gesagt: infolgedessen spricht man auch von einem „geistig Schönen", von einem „sittlich Schönen" und von einem „sinnlich Schönen". Viele Philosophen und insbesondere viele Ästhetiker sind hinter diesen unendlich verschiedenen Gebrauchsweisen hergelaufen und haben ihr Hirn zerquält, da sie natürlich in ein undurchdringliches und unentwirrbares Labyrinth von Worten eintraten. Wir haben es bisher sorgfältig vermieden, das Wort „schön" zu gebrauchen, um den gelungenen Ausdruck zu bezeichnen. Nun aber, nachdem wir alle notwendigen Erklärungen gegeben haben, nachdem jede Gefahr eines Mißverständnisses beseitigt erscheint, und da sich auf der anderen Seite nicht verkennen läßt, daß die herrschende Tendenz sowohl im gewöhnlichen

Sprachgebrauch als in dem der Philoſophen dahin geht, den Sinn des Wortes ſchön auf den äſthetiſchen Wert zu beſchränken, nun können wir die Schönheit als den gelungenen Ausdruck definieren oder beſſer einfach als den Ausdruck, weil der Ausdruck, der nicht gelungen iſt, gar kein Ausdruck iſt.

Das Häßliche nnd die Schönheitselemente, aus denen es beſteht

Und das Häßliche iſt nichts weiter als der verfehlte Ausdruck. Von den mißlungenen Werken gilt das Paradoxon: daß das Schöne uns eine Einheitlichkeit der Schönheit darbietet und das Häßliche eine Vielfältigkeit. Darum wird gewöhnlich bei mehr oder minder mißlungenen äſthetiſchen Werken von ihren Vorzügen, das heißt von ihren ſchönen Teilen geſprochen und über ſie geſtritten: die vollkommenen Werke hingegen haben keine ſchönen Teile; man kann ihre Vorzüge nicht aufzählen; ſie bilden ein Ganzes; ſie haben einen einzigen Vorzug; ſie ſind ein vollkommener Guß; das Leben kreiſt im ganzen Organismus und hat ſich nicht in einzelne Teile zurückgezogen.

Die Vorzüge der mißlungenen Werke können von verſchiedenem Range und ſogar außerordentlich hohe ſein. Und während das Schöne keine Grade kennt, — da man ſich etwas, das ſchöner iſt als ſchön, einen Ausdruck, der mehr Ausdruck iſt, etwas Adequates, das mehr adequat iſt, nicht vorſtellen kann, — gewährt uns das Häßliche im Gegenſatz hierzu ſehr viele Grade, die von dem ein wenig Häßlichen oder nahezu Schönen bis zum im hohen Maße Häßlichen gehen. Aber wenn das Häßliche vollkommen häßlich wäre, wenn ihm jedes Element der Schönheit fehlen würde, dann würde es ipso facto aufhören häßlich zu ſein, weil dann der Widerſpruch ein Ende nähme, in dem ſein Daſein beruht. Der Unwert würde zu dem werden, was vom Wert verſchieden iſt, zum Nichwert, die Aktivität würde der Paſſivität den Platz räumen, mit der die Aktivität nicht im Kampf ſteht, ſolange der Kampf nicht tatſächlich gekämpft wird.

Irrtümliche Annahme von Ausdrücken, die weder ſchön noch häßlich wären

Und eben weil das unterſcheidende Bewußtſein des Schönen und Häßlichen auf den Kontraſten und Widerſprüchen beruht, in die die äſthetiſche Geiſtestätigkeit geriſſen wird, und auf der Möglichkeit ſolcher

Kontraste, so ergibt sich klar, daß dieses Bewußtsein sich mehr und mehr abschwächt und zuletzt vollständig schwindet, je mehr man von den komplizierteren Fällen des Ausdrucks zu den einfacheren und einfachsten hinabsteigt. Und daher kommt die Täuschung, als ob es Ausdrücke gäbe, die weder schön noch häßlich sind. Als solche werden nämlich die angesehen, die man ohne merkliche Anstrengung erhält und die völlig leicht und natürlich auftreten.

Aesthetische Gefühle im strengen Sinn und begleitende und zufällige Gefühle

Auf diese nunmehr völlig leichte Definition reduziert sich das ganze Geheimnis des Schönen und Häßlichen. Wenn uns jemand vorwerfen wollte, daß es vollkommene ästhetische Ausdrücke gäbe, vor denen man kein Lustgefühl empfindet, und andere und vielleicht sogar auch mißlungene Ausdrücke, vor denen wir das lebhafteste Lustgefühl empfinden, so müßten wir ihm empfehlen wohl darauf aufzumerken, was beim ästhetischen Vorgang ästhetisches Lustgefühl und zwar nur ästhetisches ist. Dieses Lustgefühl wird bisweilen durch andere Gefühle verstärkt, die durch Vorgänge verursacht sind, welche mit dem ästhetischen Vorgang nichts zu tun haben und nur zufällig mit ihm verbunden auftreten. Um ein Beispiel vom rein ästhetischen Lustgefühl zu haben, muß man an den Dichter oder irgend einen andern Künstler denken, in dem Augenblick, wo er zum erstenmal sein Werk sieht (intuiert), dem Augenblick, in welchem seine Eindrücke eine greifbare Gestalt gewinnen und sein Antlitz von der göttlichen Freude des Schöpfers erstrahlt. Als ein Beispiel von gemischten Lustempfindungen denke man an jemanden, der nach einem Tag voll Arbeit ins Theater geht, um ein Lustspiel anzusehen; in diesem Fall wird das Lustgefühl des Ausruhens und der Lösung, jenes Lachen, durch das man „einen Nagel löst“ aus dem vorbereiteten Sarge, mit den Augenblicken wahren ästhetischen Lustempfindens sich mischen, das durch die Kunst des Komödiendichters und der Schauspieler hervorgerufen wird; oder man denke an den Fall des Künstlers selbst, der nach der Vollendung seiner Arbeit sie mit Wohlgefallen betrachtet und neben dem ästhetischen Genuß auch noch jenen ganz verschiedenen Genuß empfindet, der aus dem befriedigten Selbstgefühl oder aus dem Gedanken an den ökonomischen Gewinn entspringt, den sein Werk ihm bringen wird.

Kritik der ästhetischen Scheingefühle

In der modernen Ästhetik hat man eine Kategorie der sogenannten ästhetischen Scheingefühle formuliert, die mit den ästhetischen Lustgefühlen, die ihren Ursprung in der Form oder im Kunstwerk haben, nichts zu tun hätten, sondern vielmehr durch den Inhalt der Kunstwerke hervorgerufen würden. Die künstlerischen Darstellungen — hat man gesagt — erregen Lust und Schmerz in all ihren unendlichen Abstufungen und all ihrer Mannigfaltigkeit; man bebt vor Angst, man freut sich, man fürchtet, man weint, man lacht, man wünscht mit den Personen eines Dramas oder eines Romans, mit den Figuren eines Gemäldes und mit den Melodien einer Musik. Nur daß diese Gefühle nicht dieselben sind, die das wirkliche Ereignis außerhalb der Kunst hervorrufen würde; oder vielmehr sie sind zwar dieselben, was die Qualität anbelangt, aber sie sind quantitativ abgeschwächt. Die scheinbare ästhetische Lust und der scheinbare ästhetische Schmerz sind leicht, gehen nicht sehr tief und sind flüchtig. — Wir werden uns mit diesen „scheinbaren Gefühlen" nicht weiter beschäftigen, aus dem guten Grund, weil wir auch bisher von nichts anderem geredet haben. Gefühle, die „scheinbar" sind oder zum Vorschein gelangen, was sind sie anderes und können sie anderes sein, als Gefühle, die objektiviert, anschaulich erfaßt, kurz ausgedrückt sind? Und es ist nur natürlich, daß sie uns keine so heftige passionelle Aufregung und Qual verursachen, wie jene des wirklichen Lebens, weil jene Stoff sind, und diese Form oder Tätigkeit: jene wahre und wirkliche Gefühle, diese aber Anschauungen und Ausdrücke: jene Materie, diese Form. Unter der Kategorie der scheinbaren Gefühle verbirgt sich daher nichts anderes als eine Tautologie. Und man kann, wie uns scheint, nichts Besseres mit ihnen tun, als einen schönen Federstrich durch sie ziehen.

XI

Kritik des ästhetischen Hedonismus

Da wir uns als Gegner des Hedonismus überhaupt bekennen, das heißt jener Lehre, die sich auf die Nebenerscheinung der Lust- und Schmerz-Empfindungen gründet, von der die geistige Tätigkeit begleitet ist, einer Lehre, die den Inhalt und das Enthaltende verwechselt, die überhaupt keine geistige Tätigkeit, sondern nur organische Eindrücke von Lust und Schmerz

anerkennt; so sind wir auch Gegner des ästhetischen Hedonismus im besonderen, der, wenn nicht alle geistigen Tätigkeiten, so doch wenigstens die ästhetische als eine einfache Empfindungstatsache betrachtet und die Lust am Ausdruck, in der das Schöne beruht, mit den Lust-Empfindungen im allgemeinen verwechselt.

Das Schöne als Lustempfindung der „höheren Sinne"

Die hedonistisch-ästhetische Anschauung hat mannigfache Formen angenommen. Eine der ältesten sieht im Schönen die Lustempfindung des Gesichts und des Gehörs, das heißt der sogenannten höheren Sinne. Als man zuerst begann, die ästhetischen Vorgänge zu analysieren, war es in der Tat schwer den Irrtum zu vermeiden, daß ein Gemälde oder ein Musikstück Eindrücke des Gesicht- oder des Gehörsinns wären. Sicher war, daß der Blinde sich nicht am Gemälde erfreuen kann und der Taube nicht an der Musik. Die Erkenntnis, die wir hier dargelegt haben: daß der ästhetische Vorgang nicht von der Natur der Eindrücke abhängig ist, sondern daß alle Sinneseindrücke zum ästhetischen Ausdruck erhoben werden können, keiner notwendig dazu erhoben werden muß; zu dieser Erkenntnis gelangt man erst dann, wenn man alle anderen Auswege vergeblich versucht hat. Wer sich aber einbildet, daß der ästhetische Vorgang nichts anderes als eine Lustempfindung der Augen oder des Gehörs sei, dem bleibt auch keine Verteidigungslinie gegen jene, die in logischer Konsequenz das Schöne mit der Lustempfindung überhaupt identifizieren und die, wie es ein Positivist getan, auch die Kochkunst als „viscerale Schönheit" in die Ästhetik aufnehmen!

Kritik der Spieltheorie

Eine andere Form des ästhetischen Hedonismus ist die Spiel-Theorie. Der Begriff des Spiels hat bisweilen dazu beigetragen, daß die aktive Natur des Ausdrucks-Vorganges erkannt wurde: der Mensch, sagte man, ist erst dann wirklich Mensch, wenn er zu spielen beginnt, das heißt, wenn er sich den natürlichen und mechanischen Causalitäten entzieht und rein geistig handelt. Und das erste Spiel des Menschen ist die Kunst. Da aber das Wort „Spiel" auch jene Lust bezeichnet, die aus der absichtlichen Entladung der überquellenden Energien des Organismus entsteht, so führte diese Theorie zur Konsequenz, daß man

jedes Spiel einen ästhetischen Vorgang nannte oder daß man die ästhetische Funktion Spiel nannte, soweit man auch mit ihr spielen kann, soweit auch sie Gegenstand und Teil eines Spiels sein kann, wie die Wissenschaft und jedes andere Ding in der Welt. Nur die Sittlichkeit kann nicht durch den Spieltrieb hervorgerufen werden.

Theorien, die auf das Siegergefühl und die Geschlechtlichkeit gegründet werden

Manche Leute haben sogar versucht, die Freude an der Kunst aus dem Widerhall des Lustgefühls der Geschlechtsorgane abzuleiten. Und ganz moderne Ästhetiker möchten den Ursprung des ästhetischen Vorgangs gern in der Freude des Sieges, des Triumphes erblicken oder, wie manche hinzufügen, in dem Bedürfnis des männlichen Geschöpfes, das Weib zu bezwingen. Eine Theorie, die mit vielen und gelehrten, Gott weiß wie authentischen Anekdoten über die Sitten wilder Völker gewürzt wird; die aber dieser Hilfsmittel gar nicht bedürfte, da an Dichtern, die sich mit ihren Werken zieren, wie Hähne, die den Kamm aufrichten, oder Truthähne, die ein Rad schlagen, auch im gewöhnlichen Leben kein Mangel ist. Nur ist der, der das tut, insoweit er das tut, nicht Dichter, sondern ein erbärmlicher Mensch, sogar ein erbärmlicher Hahn oder Truthahn; und die Eroberung des Weibes reicht nicht aus, um die Erscheinung der Kunst zu erklären. Ebenso gut könnte man die Kunst als eine ökonomische Erscheinung erklären, weil es bezahlte Hofdichter gegeben hat und weil es Dichter gibt, die mit dem Verkauf ihrer Verse zum mindesten teilweise ihr Leben fristen. Und es hat sich auch ein begeisterter Anhänger des „historischen Materialismus" gefunden, der diese Theorie aufgestellt hat!

Die Aesthetik des Sympathischen — Bedeutung von Inhalt und Form nach dieser Theorie

Eine andere geläufige und minder grobe Auffassung betrachtet die Ästhetik als die Wissenschaft des Sympathischen, d. h. dessen, womit wir sympathisieren, was uns anzieht, was uns Vergnügen macht, was in uns Freude und Bewunderung erregt. Aber das „Sympathische" ist das Bild oder die Vorstellung von dem, was uns Freude macht. Es ist daher ein zusammengesetzter Vorgang, der aus einem konstanten Element, — dem ästhetischen Element der Vorstellung und des

Ausdrucks, — und aus einem variablen Element, — der organischen Lustempfindung in ihren unendlich mannigfachen Erscheinungen — besteht, die Lustempfindung, die durch die verschiedenen Gattungen von Werten hervorgerufen wird, mit inbegriffen.

In der gewöhnlichen Rede fühlt man bisweilen eine Art von Widerstreben, auch dasjenige Ausdrucksvolle „schön" zu nennen, das nicht Ausdruck des Sympathischen ist. Daher die beständigen Gegensätze zwischen dem Gesichtspunkt des Ästhetikers oder des Kunstkritikers und jenem des gewöhnlichen Menschen, der nicht begreifen kann, daß auch das Bild des Leidens und des Häßlichen und Schändlichen schön sein kann oder mindestens mit genau so viel Recht schön genannt wird, als das des Lusterregenden, Angenehmen und Sittlich Guten.

Dieser Gegensatz ließe sich durch die Trennung zweier verschiedener Wissenschaften lösen — der Wissenschaft vom Ausdruck und der Wissenschaft vom Sympathischen — wenn das Sympathische nur den Gegenstand einer besonderen Wissenschaft bilden könnte, das heißt, wenn es nicht, wie eben gezeigt, ein zusammengesetzter Vorgang wäre! Sobald man den ästhetischen Vorgang in ihm ins Auge faßt, betritt man das Gebiet der Ästhetik als der Lehre vom Ausdruck; richtet man aber das Augenmerk auf den angenehmen Inhalt, so fällt man in die Betrachtung wesentlich organischer Vorgänge zurück, wie kompliziert sie sich auch darstellen mögen. In der Ästhetik des Sympathischen ist auch der Ursprung jener Auffassung des Verhältnisses von Form und Inhalt zu suchen, nach der es als die Summe zweier Werte betrachtet wird.

Der ästhetische Hedonismus und die Moral

In all den eben angedeuteten Anschauungen ist der künstlerische Vorgang als ein rein hedonistischer betrachtet. Solch eine Anschauung ist aber nur so lange möglich, als sie sich mit einem vollkommnen nicht nur partiellen philosophischen Hedonismus verbindet, mit einem Hedonismus, der überhaupt keinerlei geistige Werte annimmt. In dem Augenblick, in dem dieser hedonistische Begriff der Kunst von Philosophen akzeptiert wird, welche die Existenz eines oder mehrerer geistiger Werte zugeben, sei es den Wert des intellektuellen Gedankens oder Werte der Nützlichkeit und der Sittlichkeit, in dem Augenblick muß sich auch die Frage erheben: Was soll man mit der Kunst tun? Wozu soll sie dienen?

Soll man ihren Freuden freien Lauf lassen? Und wenn, in welchem Maß soll man es tun? — Die Frage nach dem Zweck der Kunst die in der Ästhetik des Ausdrucks eine contradictio in adjecto wäre, ist hier vollkommen logisch.

Die rigoristische Negation und die pädagogische Rechtfertigung der Kunst

Es ist nun klar, daß für diese Frage unter den gegebenen Voraussetzungen zwei Lösungen möglich sind. Die eine vollkommen negative: die Kunst ist unnütz, ist sogar schädlich, ist ein Sinnenrausch; und man muß sie mit allen Kräften aus der Menschenseele verbannen, die durch sie in Verwirrung gebracht wird. Dies ist die Lösung, die wir die rigoristische oder asketische nennen wollen und die in der Geschichte der menschlichen Meinungen bisweilen, wenn auch nicht häufig, auftaucht. Die andere ist positiv: die Kunst ist zulässig, soweit sie zum Ziel der Sittlichkeit mitwirkt, soweit sie mit einer unschuldigen Freude das Werk dessen, der zum Wahren und Guten lenkt, unterstützt, soweit sie die Ränder des Gefäßes, aus dem wir Wissen und Sittlichkeit trinken sollen, mit süßem Honig bestreicht. Diese zweite Lösung wollen wir die pädagogische oder moralisch-utilitarische nennen.

Es wäre, wohl bemerkt, verfehlt, in dieser Anschauung eine intellektualistische und eine moralistisch-utilitarische Richtung zu unterscheiden, je nachdem man der Kunst die Aufgabe zuweisen würde, zur Wahrheit oder zum praktisch Guten zu führen. Sobald der Kunst die Aufgabe zu belehren zugeteilt wird, liegt eben, weil ein Ziel verfolgt und empfohlen wird, kein theoretischer Vorgang mehr vor, sondern ein theoretischer Vorgang, der zum Stoff praktischen Tuns geworden ist: man kann daher nicht von Intellektualismus reden, sondern nur von Pädagogik und Praktik. Hingegen wäre es vollkommen korrekt, die moralistische Anschauung weiter in eine utilitarische und in eine moralistische einzuteilen, je nachdem die Philosophen, die sie vertreten, nur das individuell Nützliche annehmen oder auch Pflicht und Moral.

Aber diese Theorien mitteilen, heißt auf dem Punkt, auf dem wir angelangt sind, sie widerlegen. In der pädagogischen Kunsttheorie liegen auch noch einige weitere Gründe, die man für die Forderung ins Feld geführt hat, daß der Inhalt der Kunst ausgewählt werden müsse, und zwar im Hinblick auf gegebene praktische Wirkungen.

Kritik der reinen Schönheit

Gegen die hedoniſtiſche und gegen die pädagogiſche Äſthetik hat man wiederholt den Satz aufs Schild erhoben, daß die Kunſt in der „reinen Schönheit“ beſtehe, einen Satz, den auch die Künſtler ſehr gerne vertreten:

„Der Himmel legte in die reine Schönheit
All unſre Wonne, und der Vers iſt alles“

Und wenn man damit ſagen will, daß man die Kunſt nicht mit dem organiſchen Sinnengenuß verwechſeln darf, noch auch mit dem praktiſchen Utilitarismus und Moralismus, dann erlauben wir uns auch unſere Äſthetik mit dem Titel einer „Äſthetik der reinen Schönheit“ zu verbrämen. Wenn man aber unter der reinen Schönheit, wie es oft geſchehen iſt, irgend etwas myſtiſches und transcendentales verſteht, das in unſerer armen Menſchenwelt unbekannt iſt, ein Etwas, das geiſtig und beſeligend ſein und doch nicht im Ausdruck liegen ſoll, dann müſſen wir erwidern, daß wir dem Begriff einer Schönheit, die rein iſt von allem, was nicht geiſtige Form des Ausdrucks wäre, vollkommen zuſtimmen, daß wir uns aber eine Schönheit, die ſo rein ſein ſollte, daß ſie ſelbſt vom Ausdruck gereinigt, das heißt von ſich ſelbſt losgelöſt wäre, nicht vorſtellen können!

XII

Die pſeudo-äſthetiſchen Begriffe und die Aeſthetik des Sympathiſchen

Die Äſthetik des Sympathiſchen hat — oft genug getrieben und unterſtützt durch die kapriziöſe metaphyſiſche und myſtiſche Äſthetik, ſowie durch das blinde Feſthalten an der Tradition, die ein intimes Band zwiſchen Dingen vermuten ließ, die nur zufällig von denſelben Autoren und in denſelben Büchern gleichzeitig behandelt worden ſind — eine lange Reihe von Begriffen in die äſthetiſchen Abhandlungen eingeführt uud eingebürgert, über die wir einiges ſagen müſſen, um den entſchloſſenen „Hinauswurf“ zu rechtfertigen, den wir ihnen in unſerer Äſthetik zu teil werden laſſen.

Es ſind dies die Begriffe des „Tragiſchen“, des „Komiſchen“, „Erhabenen“, „Pathetiſchen“, „Rührenden“, „Traurigen“, „Lächerlichen“, „Melancholiſchen“, „Tragikomiſchen“, „Humoriſtiſchen“, „Majeſtätiſchen“, „Würdevollen“, „Imponierenden“, „Dekorativen“, „Anmutigen“, „Anziehenden“, „Anregenden“, „Koketten“, „Idylliſchen“, „Elegiſchen“, „Maß-

vollen", „Heftigen", „Naiven", „Grausamen", „Schändlichen", „Widerlichen", „Ekelhaften". ... Wer ihrer noch mehr weiß, möge sie hier anreihen.

Da jene Ästhetik als ihren eigentlichen Gegenstand das Sympathische betrachtete, so war es nur natürlich, daß sie die verschiedenen Variationen des Sympathischen nicht übersehen wollte: alle die Miskulanzen, durch welche man vom Sympathischen bis zum Antipathischen kommt. Der sympathische Inhalt war für sie das Schöne, der antipathische das Häßliche. Jene mannigfachen Variationen bildeten die Abstufungen, die vom Schönen bis zum Häßlichen gingen.

Kritik der Theorie vom Häßlichen in der Kunst und seiner Ueberwindung

Nachdem sie die wichtigsten dieser Abstufungen und Nuancen so gut als möglich aufgezählt und definiert hatte, stellte sich jene Ästhetik das Problem, welche Stellung dem Häßlichen in der Kunst anzuweisen sei: ein Problem, das für uns keinen Sinn hat, da wir kein anderes Häßliches kennen, als das Anti-ästhetische oder Ausdruckslose; das aber kann im ästhetischen Vorgang überhaupt keine Stelle einnehmen, weil es das Gegenteil dieses Vorgangs selbst und seine Antithese ist. Aber den Ästhetikern des Sympathischen mußte es sich darum handeln, ihre falsche und verstümmelte Idee von der Kunst, die sie auf die Darstellung des Angenehmen beschränkt hatten, in Übereinstimmung mit der wirklichen Kunst zu bringen, die auf weit gewaltigeren Feldern lagert. Daher denn auch der gekünstelte Versuch, festzustellen, in welchem Fall das Häßliche (soll heißen das Antipathische) in der künstlerischen Darstellung zulässig sei und warum und in welcher Weise.

Die Antwort war: das Häßliche sei zulässig, wenn es überwindlich sei: das unüberwindlich Häßliche, wie z. B. das Widerliche und Ekelhafte sei unbedingt auszuschließen. Und das zulässige Häßliche müsse dazu beitragen, die Wirkung des Schönen (soll heißen des Sympathischen) zu erhöhen, indem es eine Reihe von Kontrasten herbeiführt, durch die das Angenehme noch wirksamer und wohltuender werde. Und in der Tat, es ist ja eine allgemeine Beobachtung, daß die Lust um so lebhafter empfunden wird, wenn ihr die Enthaltung oder das Leiden vorausgegangen ist. Das Häßliche in der Kunst wurde demnach als im Dienst des Schönen verwendet gedacht.

Mit dem Fall der Theorie vom Sympathischen überhaupt fällt auch diese besondere Theorie eines hedonistischen Raffinements, die man pompös die der „Überwindung des Häßlichen" zu nennen pflegt, und damit bleibt auch die Aufzählung und Analyse all der oben angeführten Begriffe von der Ästhetik ausgeschlossen. Die Ästhetik hat mit dem Sympathischen und Antipathischen und mit all ihren Spielarten nichts zu tun, sondern einzig und allein mit dem geistigen Element der Darstellung.

Klarstellung der pseudo-ästhetischen Begriffe

Die große Rolle, die jene Begriffe, wie gesagt, in den Büchern der Ästhetik behauptet haben, läßt eine schärfere Klarstellung ihres Wesens angezeigt erscheinen. Das Sympathische und die Darstellung des Angenehmen, des Lusterregenden und seiner Spielarten schließen sich den Spielarten des Angenehmen und des Unangenehmen, also des Gefühls, an. Das Komische, das Erhabene, das Tragische, das Humoristische, das Graziöse usw. sind demnach psychologische Vorgänge, das heißt bestimmte Reihen von Lust- und Mißfallenserscheinungen, sei es solcher, die lediglich in organischen Vorgängen ihren Ursprung haben oder solcher, die ihren Ursprung in geistig-organischen Vorgängen haben. Man kann sie nur beschreibend behandeln: „Wenn der Organismus A gegeben ist und die neue Situation B eintritt, so ergibt sich die dritte Situation C". Darum wurden sie auch eine Zeitlang „gemischte Gefühle" genannt. Als einfaches Beispiel wollen wir die Lösung anführen, die unter so vielen bisher ausgeklügelten die annehmbarste oder die bequemste für das Komische ist.

Ein Beispiel: das Komische

Um zum Komischen zu gelangen, ist es notwendig, daß der Mensch in der Stellung oder Stimmung eines Betrachtenden sei, der eine bestimmte Wahrnehmung erwartet und vorausseht: Wenn wir z. B. eine Erzählung anhören, die uns den großartigen und heroischen Entschluß einer bestimmten Person schildert, so müssen wir in der Phantasie das Ereignen einer großartigen und heroischen Handlung antizipieren und uns durch Anspannung unserer psychischen Kräfte vorbereiten, sie aufzunehmen. Da zeigt es sich plötzlich mit einer unerwarteten Wendung, daß an Stelle der großartigen und heroischen Handlung, welche der Ton und die Prämissen der Erzählung uns ankündeten, die Handlung, die wirklich geschieht, klein, töricht, armselig, der Erwartung in keiner Weise entsprechend ist.

Wir haben uns getäuſcht, und die Erkenntnis der Täuſchung muß notwendig von einer augenblicklichen Regung des Mißfallens begleitet ſein. Aber dieſer Augenblick des Mißfallens wird ſogleich im nächſtfolgenden Moment überboten, in dem die vorbereitete Anſpannung nachläßt, und wir uns von dem angehäuften und nunmehr überflüſſigen Vorrat pſychiſcher Kräfte befreien und uns geſund und leicht fühlen können: dem Moment, in dem der Genuß des Komiſchen mit ſeinem phyſiologiſchen Äquivalent, dem Lachen, eben liegt. Wenn der mißfällige Vorgang, der auf die große Erwartung folgt, uns etwa heftig in unſeren Intereſſen verletzen würde, dann würde das Luſtgefühl nicht entſtehen, das Lachen wäre ſogleich erſtickt, die pſychiſche Kraft würde ſofort angeſpannt und von anderen ernſteren Wahrnehmungen noch angeſpannter werden. Wenn aber jene ernſteren Wahrnehmungen und Empfindungen nicht auftreten, wenn das ganze Unheil ſich auf die kleine Enttäuſchung unſerer Erwartung reduziert, dann wird dieſes leichte Mißfallen durch das darauf folgende Gefühl unſeres organiſchen Reichtums weitaus aufgewogen. Durch dieſe Erklärung (die wir übrigens nur als Hypotheſe und Beiſpiel aufſtellen wollen, ſtets bereit eine beſſere anzunehmen, wenn jemand eine weiß) werden alle die mannigfachen Verſuche, die man ſeit dem Altertum gemacht hat, das Weſen des Komiſchen zu erfaſſen, gerechtfertigt oder verbeſſert; und man verſteht nun, wieſo Plato (im Philöbus) und noch ausführlicher Ariſtoteles das Komiſche als ein Häßliches „ohne Schmerz“ betrachten konnte; und Hobbes die Luſt am Komiſchen im Gefühl unſerer individuellen Superiorität ſah und Kant im Nachlaſſen einer Anſpannung und andere wieder in einem Kontraſt oder einer Antitheſe zwiſchen Großem und Kleinem, Unendlichem und Endlichem, in der mißlungenen Ehe zweier Vorſtellungen uſw. Und es erklärt ſich auch, wieſo das Lachen (das Komiſche) als dem Menſchen eigentümlich und für ihn charakteriſtiſch erſcheinen konnte, und wieſo man auf den Geſichtern jener, die einem komiſchen Schauſpiel beiwohnen, beſtändige Übergänge, gleichſam ein beſtändiges Aufleuchten und Erlöſchen vom Ernſt zum Lachen, von der Spannung und Konzentration zur Löſung und Zerſtreuung wahrnehmen kann.

Unmöglichkeit, ſie mit dem äſthetiſchen Vorgang in Beziehung zu bringen

Aber dieſe und ähnliche Vorgänge ſtehen mit dem äſthetiſchen Vorgang in keinem Zuſammenhang, es wäre denn in jenem allgemeinen, daß

sie alle, soweit sie zum Stoff, das heißt zur Wirklichkeit gehören, von der Kunst *dargestellt werden können*; und in jenem andern zufälligen, daß an diesen Vorgängen bisweilen ästhetische Vorgänge beteiligt sind, wie z. B. in dem Eindruck des Erhabenen, den auf uns das Werk eines titanischen Künstlers, eines Dante oder eines Shakespeare, als solches machen kann, oder des komischen Eindrucks, den auf uns der Versuch eines Schmierers oder Stümpers macht. Aber auch in diesen Fällen steht der Prozeß außerhalb des ästhetischen Vorganges: mit dem sich kein anderes Gefühl als das des Gefallens und Mißfallens, des ästhetischen Wertes oder Unwertes, des Schönen oder des Häßlichen verbindet. Der Farinata Dantes ist vom ästhetischen Standpunkt betrachtet *schön*, und nichts als schön: daß die Willenskraft seiner Gestalt uns dann auch *erhaben* scheint oder daß uns die außerordentliche Genialität, mit der Dante ihr Ausdruck gab, erhaben scheint, das alles sind nicht mehr ästhetische Betrachtungen. Die einzige ästhetische Betrachtung ist die Frage: entspricht dies der *Wahrheit*? das heißt: ist das *schön*?

Wesen der Psychologie

Man wird nun fragen: wohin, wenn nicht in die Ästhetik, gehört die Erforschung dieser Vorgänge? Die Antwort ist selbstverständlich: in die Wissenschaft von den menschlichen Empfindungen, in die Psychologie. Und man hat die Psychologie deskriptiv oder empirisch genannt, eben weil sie keine andere Aufgabe hat, als menschliche Empfindungen (Erregungen, Gefühle, Leidenschaften) zu erforschen und ihre mannigfachen Kombinationen klarzulegen. Daraus wird auch der Grund klar, warum die Psychologie aus dem Ring der philosophischen Wissenschaften auszuschließen und zu den Naturwissenschaften zu zählen ist. Gleich den Naturwissenschaften hat sie nicht mit den Qualitäten, sondern mit den Quantitäten zu tun: die organische Empfindung hat weder Kategorien noch Distinktionen: sie wechselt nur in der Intensität, nicht in der Qualität; und die Psychologie untersucht die wirklichen oder möglichen Gruppierungen organischer Vorgänge von mannigfacher Intensität und definiert sie annähernd, so gut sie kann. Darum bleibt auch in all ihren Definitionen etwas, was zuletzt nicht befriedigt, weil man sich nie bis zu philosopischer Strenge erheben kann. Um zum Beispiel des *Komischen* zurückzukehren, ist die Bemerkung bekannt, daß „alle Definitionen des Komischen selbst komisch sind und nur insoweit nützlich, weil sie jenes Gefühl hervorrufen, das sie analysieren wollen". Wie bei den Naturwissenschaften ist auch in den

psychologischen Definitionen immer ein willkürliches und konventionelles Element; ihre Formeln sind Wortformeln, die mit einem schönen Schnitt Stücke aus der Wirklichkeit herausschneiden, die sich in der Tat nicht aus ihr herausschneiden lassen, sondern mit der ganzen übrigen Welt durch unlösliche, ununterbrochene und allzu feine Fäden und Übergänge verbunden sind. All diese Formeln können sehr bequem sein für das Gedächtnis, und auch um sich im gewöhnlichen Menschenleben leichter und rascher zu verständigen, aber sie sind ungeeignet, uns ein volles und lebendiges Verständnis der Wirklichkeit zu gewähren. Wir werden hier diese Betrachtungen nicht weiter verfolgen. Es genügt uns, festgestellt zu haben, daß die Erforschung psychologischer Vorgänge, was sich nun immer sonst davon sagen lassen mag, mit der Ästhetik nichts zu tun hat. Nicht nur weil ihr Inhalt ein anderer ist, sondern auch infolge der Verschiedenheit der Methode, die sie in das Gebiet einer anderen nicht philosophischen Wissenschaft verweist.

XIII

Die psycho-physische Seite des ästhetischen Vorgangs

Die Eindrücke, die organischen Vorgänge, die die psychische Kehrseite der ästhetischen Tätigkeit, der Tätigkeit des Ausdrucks bilden und ebenso der geistige Genuß, den man den ästhetischen Genuß oder den des Schönen nennt, haben ihrerseits wiederum eine weitere Kehrseite, eine Hülle, die man die psycho-physische nennen könnte und die in physischen Erscheinungen, wie in Tönen, Klängen, Bewegungen, Verbindungen von Farben und Linien usw. besteht.

Der „Ausdruck" im ästhetischen und der „Ausdruck" im naturalistischen Sinne

Es ist sehr wichtig zu betonen, daß gleichwie das Vorhandensein einer psychischen und hedonistischen Seite in jeder geistigen Tätigkeit den Anlaß zur Verwechselung der ästhetischen Tätigkeit mit dem organischen Lustgefühl gegeben hat, so auch das Vorhandensein dieser psycho-physischen Seite zur Verwechselung zwischen dem ästhetischen Ausdruck und dem Ausdruck im naturalistischen Sinne geführt hat: also zur Verwechselung eines geistigen Vorgangs mit einem mechanischen und passiven.

In der gewöhnlichen Redeweise nennt man allerdings „Ausdruck“ ebensowohl die Worte des Dichters, die Noten des Komponisten, die Gestalten des Malers, wie andererseits die Röte der Wangen, die das Gefühl der Scham begleitet, das Erbleichen, das mit der Furcht verbunden ist, das Zähnefletschen, das dem heftigen Zorn eigen ist, das Leuchten der Augen und gewisse Bewegungen der Mundmuskeln, die die Fröhlichkeit offenbaren. Man sagt auch, ein gewisser Grad von Wärme sei der Ausdruck des Fiebers, das Fallen des Barometers ein Ausdruck des Regenwetters; man sagt sogar, die Höhe des Wechselkurses gäbe dem Mißkredit Ausdruck, in den das Papiergeld eines Staates gefallen, und die soziale Unzufriedenheit dem Herannahen einer Revolution. Und Denker und Schriftsteller, denen es an Scharfsicht fehlte, haben sich vom Sprachgebrauch verleiten lassen und diese völlig disparaten Vorgänge zusammengestellt — mit welchen wissenschaftlichen Resultaten, kann man sich denken. Tatsächlich gähnt ein Abgrund zwischen dem Menschen, der, vom Zorn gepackt, die natürlichen Erscheinungen dieses Seelenzustandes zeigt und dem, der ästhetisch bewußt den Ausdruck des Zornes hervorbringt; ein Abgrund zwischen dem Aussehen, dem Schreien und Händeringen einer Person, die vom Schmerz um den Verlust eines geliebten Menschen gequält wird, und dem Vorgang, in dem dieselbe Person in einem späteren Augenblick ihre Qual mit Worten oder im Lied darstellt; ein Abgrund zwischen den Reflexerscheinungen der organischen Erregung und der Gebärde des Schauspielers. Das Buch Darwins über den „Ausdruck der Empfindung beim Menschen und bei den Tieren“ gehört nicht in die Ästhetik. Die Ästhetik, die Wissenschaft vom geistigen Ausdruck, hat mit einer Semiotik, sei sie nun eine medizinische, meteorologische, politische, physiognomische oder chiromantische, nichts gemein.

Dem Ausdruck im naturalistischen Sinn fehlt just der Ausdruck im geistigen Sinn und infolgedessen auch die diesen begleitende Empfindung des Lustgefühls am Schönen. Jener besteht aus organischen Eindrücken und physischen Vorgängen. Dagegen hat der vollkommene Prozeß der ästhetischen Produktion vier Phasen; die ästhetische Funktion hat vier Seiten, und zwar: 1. Eindrücke, 2. Ausdruck oder ästhetisch-geistige Synthese, 3. psychische Kehrseite des Ausdrucks (ästhetischer Genuß), 4. physische Kehrseite des psychischen Organismus (Töne, Klänge, Bewegungen, Verbindungen von Farben und Linien usw.). Es ist klar, daß das Schwergewicht auf dem zweiten Punkt liegt, der der bloßen natürlichen Äußerung, die man metaphorisch gleichfalls Ausdruck nennt, fehlt.

Sobald diese vier Phasen durchlaufen sind, ist der Prozeß des Ausdrucks erschöpft; allerdings kann er sogleich wieder mit neuen Eindrücken, einer neuen ästhetischen Syntheſe und den bezüglichen Begleiterscheinungen von neuem anheben.

Die Reproduktion der Ausdrücke: das Gedächtnis

Wenn nun hier nicht ein anderes Agens ins Spiel treten würde, so würde der Mensch Anschauungen und Ausdrücke nur erzeugen, um sie sofort wieder zu verlieren, und zu immer neuen Eindrücken übergehen, wie ein Blatt im Spiel des Windes, das die seltsamsten Wendungen macht. Das geistige Leben würde ohne Kontinuität, fragmentarisch und infolgedessen höchst armselig verlaufen, während sein Reichtum im Gegenteil auf der Kontinuität, auf der Kapitalisierung, auf dem Übersichhinauswachsen beruht. Die Kontinuität wird dadurch gegeben, daß die einmal erzeugten Ausdrücke oder Anschauungen aufbewahrt und wiedererzeugt werden können.

Die Reproduktion der Ausdrücke ist das, was man das Gedächtnis nennt. Ohne Ausdrücke oder Vorstellungen ist das Gedächtnis nicht möglich. Woran sollte man sich erinnern? Sicherlich nicht der Eindrücke, die, wie wir wissen, einen beständigen und in sich ungeschiedenen Strom bilden, der infolgedessen nicht wieder hervorgerufen wird und nicht wieder hervorgerufen werden kann: das Tier, soweit es Tier ist, hat kein wirkliches Gedächtnis, sondern nur Gewohnheiten, das heißt Eindrücke. Allerdings ohne psychischen Organismus, ohne die Eindrücke gäbe es gleichfalls kein Gedächtnis. Das Gedächtnis ist eine zusammengesetzte Erscheinung, die man als eine organische Assoziation geistiger Erzeugnisse auffassen könnte, eine Assoziation, die durch die organischen Spuren oder Gewohnheiten, die jene Erzeugnisse hinter sich lassen, ermöglicht sind. Das theoretische Leben des Menschen, das heißt das Leben, soweit es Erkenntnis ist, besteht ganz und gar aus Eindrücken, aus geistigen Erzeugnissen, aus Erinnerungen, das heißt den Reproduktionen dieser Erzeugnisse, und aus der Produktion neuer geistiger Vorgänge.

Die physischen Hilfsmittel des Gedächtnisses

Wir haben hier keine Veranlassung, den Ruhm des Gedächtnisses zu singen und darzulegen, wie groß seine Macht ist und welch eine Fülle mannigfachster Bilder es in seiner Weise zu enthalten pflegt. Uns liegt hier weit mehr daran, seine Insuffizienzen hervorzuheben: die

Veränderungen, die es so häufig verschuldet dadurch, daß es neue Ausdrücke, neue Eindrücke für die Reproduktion der alten ausgibt, und das gänzliche oder teilweise Vergessen von Ausdrücken, die entweder gar nicht oder nur verstümmelt und von der Flut der Eindrücke, aus der sie sich bereits erhoben und abgelöst hatten, gleichsam wieder verschlungen wiederkehren.

Ist es überhaupt möglich, diesen Schwächen des Gedächtnisses entgegenzutreten? Sind Vorgänge denkbar, die ihm zu Hilfe kommen und ihm als Stütze und Reizmittel dienen?

Ohne Zweifel, und zwar folgendermaßen: Die Vorgänge, die wir psycho-physische genannt und die den geistigen Ausdruck begleiten, können im Organismus durch bestimmte physische Reizmittel wieder erweckt werden. Sobald diese physischen Reizmittel wieder erzeugt werden, entsteht (wenn die anderen Bedingungen sich sonst nicht geändert haben) als ihre Folge auch die Reproduktion des schon einmal hervorgerufenen Ausdrucks, also der ästhetischen Anschauung.

Der Vorgang der Reproduktion vollzieht sich demnach in folgender Weise: Es treten zu den früheren Elementen hinzu: 5. die physischen Reizmittel, 6. ein psycho-physischer Vorgang (Töne, Klänge, mimische Bewegungen, Verbindungen von Farben und Linien usw.), 7. eine ästhetische Synthese, 8. ein psychischer Reflex (ästhetischer Genuß). Was wären sie anderes als physische Reizmittel der Reproduktion (also die Phase 5. des ästhetischen Vorganges), all jene Reihen von Worten, die man „Dichtungen", „Gedichte", „Prosastücke", „Novellen", „Romane", „Tragödien", „Komödien" nennt? all die Reihen von Tönen, die man „musikalische Kompositionen", jene Verbindungen von Farben und Linien, die man „Gemälde", „Statuen", „Architekturen" nennt? Die natürliche Energie des Gedächtnisses und die Hilfsmittel, die wir in jenen gleichsam aus Vorsicht hervorgerufenen physischen Vorgängen haben, machen die Erhaltung und Reproduktion der Anschauungen möglich, die wir selbst oder andere oft mit soviel Mühe zustande gebracht haben. Gesetzt den Fall, der physiologische Organismus und mit ihm auch das Gedächtnis würde schwächer, oder die Denkmäler der Kunst würden zerstört — und der ganze ästhetische Reichtum, die Frucht der Mühen so vieler Generationen wird sich reißend schnell verringern und schwinden.

Das physisch Schöne

Die Denkmäler der Kunst, die Reizmittel der ästhetischen Reproduktion werden die schönen Dinge oder das physisch Schöne genannt. Diese

Wortverbindungen sind als solche paradox; denn das Schöne liegt nicht in den Dingen, ist überhaupt keine physische Erscheinung, sondern es gehört der Tätigkeit des Menschen, seiner geistigen Energie an. Aber es ist bereits klar, infolge welcher Übergänge und gekürzter Redeweise die Dinge, die physischen Vorgänge, die zur Reproduktion des Schönen dienen, zuletzt elliptisch selbst schöne Dinge und das physisch Schöne genannt werden. Und auch wir werden uns dieser Ellipse, nachdem wir sie einmal als solche klargestellt haben, hinfort ohne weiteres bedienen.

Inhalt und Form; andere Bedeutung

Diese Intervention des physisch Schönen klärt uns über einen weiteren Sinn, in dem die Worte Form und Inhalt von den Ästhetikern gebraucht werden, auf. Einige Ästhetiker nämlich nennen Inhalt den Ausdruck oder inneren Vorgang (der für uns bereits Form ist) und Form hingegen den Marmor, die Farben, den Rhythmus, die Töne (die für uns bereits nicht mehr Form sind); und sie betrachten die physische Erscheinung als die Form, die zum Inhalt hinzutreten kann oder nicht. Weiter erklärt es uns einen anderen möglichen Fall dessen, was man das ästhetisch Häßliche nennt. Wer nichts Präzises auszudrücken hat, der kann möglicherweise versuchen, die innere Leere mit einem Überschwall an Worten, mit tönenden Versen, mit einer Malerei, die den Blick blendet, zu verdecken, oder durch die Häufung riesiger architektonischer Massen, die in die Augen fallen und verblüffen, aber nichts sagen; das Häßliche ist hier das Willkürliche, das Scharlatanmäßige.

Das Schöne in der Natur und in der Kunst

Das physisch Schöne pflegt man in das natürliche Schöne und das künstliche Schöne einzuteilen. Wir sind damit vor einer der Erscheinungen angelangt, die den Denkern am meisten zu schaffen gegeben haben: das natürliche Schöne oder das Schöne in der Natur. Mit diesen Worten wird oft nichts weiter bezeichnet, als die Erscheinung eines natürlichen Lustgefühls. Wer eine Landschaft „schön“ nennt, in der er in vollen Zügen atmen kann, oder in der die warmen Strahlen der Sonne ihn umhüllen und ihm wohltun, der meint damit nichts von ästhetischem Belang. Aber es unterliegt keinem Zweifel, daß in anderen Fällen das Adjektiv „schön“ auf Gegenstände und Szenen angewendet, deren Existenz lediglich der Natur angehört, dennoch einen streng ästhetischen Sinn hat.

Man hat bemerkt, daß man, um an den natürlichen Gegenständen einen ästhetischen Genuß zu haben, von ihrer äußerlichen und historischen Realität abstrahieren und von ihrer Existenz die einfache Erscheinung oder den Schein ablösen müsse: Man hat gefunden, daß, wenn wir eine Landschaft so ansehen, daß wir den Kopf zwischen die Beine stecken, und damit unser gewöhnliches Verhältnis zu ihr aufheben, die Landschaft uns wie ein ideales Bild erscheint; man hat bemerkt, daß die Natur nur für den schön ist, der sie mit dem Auge des Künstlers betrachtet; daß Zoologen und Botaniker schöne Tiere oder Blumen nicht kennen; daß das Schöne in der Natur entdeckt werden muß, und als Beispiel für solche Entdeckungen die Aussichtspunkte genannt, auf die Künstler und andere Leute von Phantasie und Geschmack hinweisen, und zu denen dann Reisende und Ausflügler Pilgerfahrten unternehmen: so daß in solchen Fällen gleichsam eine Kollektivsuggestion stattfindet; man hat gefunden, daß ohne die Mitwirkung der Phantasie überhaupt nichts in der Natur schön ist, während durch diese Mitwirkung und je nach der Seelenstimmung des Beschauers derselbe Gegenstand oder Naturvorgang jetzt ausdrucksvoll und jetzt bedeutungslos sein kann, jetzt einen bestimmten Ausdruck und jetzt wieder einen anderen, fröhlichen oder traurigen, erhabenen oder lächerlichen, süßen oder spöttischen annimmt. Endlich, daß es überhaupt keine Naturschönheit gibt, an der ein Künstler nicht Änderungen vornehmen würde. Das sind lauter höchst richtige Bemerkungen: die unwiderleglich bezeugen, daß das Schöne in der Natur nichts anderes ist, als ein Reizmittel der ästhetischen Reproduktion, das eine schon früher stattgefundene Produktion voraussetzt. Ohne vorausgegangene ästhetische Anschauungen in der Phantasie vermag die Natur keine ästhetische Anschauung zu erwecken. Der Schönheit der Natur gegenüber spielt der Mensch durchweg die Rolle des mythischen Narziß vor der Quelle.

Diese Bemerkungen beweisen auch, daß dieses Reizmittel, als ein zufälliges, meist unvollkommen oder zweideutig ist. Das Schöne in der Natur ist „selten, karg und flüchtig", wie Leopardi so richtig sagte. Jeder bringt die natürlichen Erscheinungen von ihm mit dem Ausdruck in Verbindung, der seinen Geist beherrscht. Ein Künstler steht wie verzückt vor einer lachenden Landschaft und ein anderer vor dem Laden eines Lumpenhändlers; einer vor dem anmutigen Gesicht eines jungen Mädchens und der andere vor der unheimlichen Fratze eines alten Schurken. Der erste wird vielleicht sagen, daß der Laden des Lumpenhändlers und die unheimliche Fratze des Schurken „widerwärtig", der andere, daß die

lachende Landschaft und das Gesicht des Mädchens „trivial“ seien. Sie können bis ins Unendliche fortstreiten; aber sie können sich nie einigen, es wäre denn, daß sie genügend ästhetische Erkenntnis erwerben, um einzusehen, daß sie alle beide recht haben.

Das gemischt Schöne

Das künstliche Schöne, das der Mensch bildet, ist ein viel biegsameres, sichereres und wirksameres Hilfsmittel. — Außer diesen beiden Gattungen, spricht man bisweilen in den ästhetischen Schriften von einem „gemischten Schönen“. Gemischt woraus? Eben aus natürlichen und künstlichen Elementen. Wer etwas festhält und veräußerlicht, der arbeitet mit natürlich gegebenen Elementen, die er nicht schafft, sondern nur kombiniert und umwandelt. In diesem Sinn ist jedes künstlerische Erzeugnis aus Natur und Kunst gemischt; und man könnte von einem gemischten Schönen als einer speziellen Kategorie gar nicht reden. Aber es gibt Fälle, in welchen in weit größerem Maß als in anderen Kombinationen verwendet werden, die bereits von der Natur gegeben sind: gleichwie, wenn man bei einer Gartenanlage Baumgruppen oder kleine Seen verwendet, die sich schon an Ort und Stelle finden. In anderen Fällen hat die Veräußerlichung ihre Grenzen in der Unmöglichkeit, gewisse Wirkungen künstlich hervorzurufen: wir können wohl die farbengebenden Materien mischen, aber nicht eine gewaltige Stimme nachbilden oder ein Gesicht oder eine Gestalt, die dieser und jener Person eines Dramas entsprechen würden. Wir müssen sie daher unter den natürlich existierenden Gegenständen suchen und verwenden, wenn wir sie finden. Wenn solche in der Natur bereits vorhandene Kombinationen und solche, die wir, wenn sie nicht existierten, künstlich nicht erzeugen könnten, in größerer Zahl verwendet werden, dann nennt man die daraus sich ergebende Erscheinung ein gemischt Schönes.

Die Schriften

Von dem künstlich Schönen müssen jene Reproduktionsmittel unterschieden werden, die man Schriften nennt. Dahin gehören die alphabetischen Schriften, die Musiknoten, die Hieroglyphen und alle jene Pseudosprachen von der Sprache der Blumen und Bänder bis zu der (in der galanten Gesellschaft des 18. Jahrhunderts sehr beliebten) Sprache der Schönheitspflästerchen. Die Schrift ist kein physischer Vorgang,

der direkt Eindrücke hervorruft, die den ästhetischen Ausdrücken entsprechen; sie zeigt nur an, was man zu tun hat, um jene physischen Vorgänge hervorzurufen. Eine Reihe graphischer Zeichen dient dazu, uns die Bewegungen ins Gedächtnis zu rufen, die wir durch unseren Stimmapparat ausführen lassen müssen, um eine Reihe bestimmter Töne hervorzubringen. Daß die Übung es uns schließlich möglich macht, die Worte zu hören, ohne den Mund zu öffnen, und vielleicht bei einem kurzen und leichten Musikstück die Klänge zu hören, während das Auge über die Noten läuft, das ändert nichts an der Natur der Schrift und ihrer von dem direkten physisch Schönen scharf zu scheidenden Bedeutung. Das Buch, das die Divina Comedia enthält, oder die Partitur, in der die Aida enthalten ist, kann niemand in dem Sinn schön nennen, in dem man das Stück Marmor metaphorisch schön nennt, in welchem der Moses des Michelangelo bewahrt ist, oder das Stück bemalten Holzes, auf dem sich die Transfiguration findet. Beide sind geeignete Mittel, den Eindruck der Schönheit zu reproduzieren; aber die beiden ersten auf einem viel weiteren und nur sehr indirekten Wege.

Das freie und das unfreie Schöne

Noch eine andere Unterscheidung findet man in den Lehrbüchern: die Einteilung des Schönen in das freie und das unfreie Schöne. Unter unfreier Schönheit versteht man Dinge, die einem doppelten Zweck zu dienen bestimmt sind, einem, der jenseits der Ästhetik liegt, und einem rein ästhetischen, das heißt: zur Anregung von Anschauungen. Und da in solchen Fällen der erste nicht rein ästhetische Zweck dem zweiten Schranken zu setzen und seiner völligen Erreichung Hindernisse zu bereiten schien, so wurden schöne Dinge, die so entstanden, als unfreie Schönheit betrachtet.

Als Beispiel hierfür werden besonders die architektonischen Werke angeführt; und eben aus diesem Grunde ist die Architektur von vielen aus dem Kreis der „schönen Künste" ausgeschlossen worden. Ein Tempel soll vor allem ein Gebäude für den Gottesdienst sein; ein Haus muß alle Zimmer haben, die für die Bequemlichkeit des Lebens nötig sind, und diese Zimmer müssen vom Gesichtspunkt dieser Bequemlichkeit angeordnet sein; man kann kein Haus ohne Küche oder ohne Schlafzimmer bauen; eine Festung muß eine Konstruktion sein, die dem Angriff bestimmter Armeen und den Verletzungen durch bestimmte Kriegsmaschinen

Widerstand leisten kann. Das Wirkungsfeld des Architekten, sagt man daher, ist ein beschränktes: er kann den Tempel, das Haus, die Festung immerhin „verschönern", aber durch die Bestimmung dieser Gebäude sind ihm die Hände gebunden. Er kann seine Vision der Schönheit nur soweit zum Ausdruck bringen, als sie den Zweck seiner Werke, der mit der Ästhetik nichts zu tun hat, aber von grundlegender Wichtigkeit für die Werke selbst ist, nicht beeinträchtigt.

Andere Beispiele werden von dem Gebiet hergenommen, das man die „angewandte Kunst in der Industrie" nennt. Man kann „Teller", „Gläser", „Messer", „Gewehre", „Kämme" machen, die schön sind; aber die Schönheit — sagt man — darf nicht so weit gehen, daß man auf dem Teller nicht essen, daß man aus dem Glas nicht trinken kann, mit dem Messer nicht schneiden, mit dem Gewehr nicht schießen, mit dem Kamm sich nicht die Haare richten kann. Dasselbe mag man auch von der typographischen Kunst sagen: ein Buch soll schön sein, aber nicht so schön, daß es schwer oder unmöglich wird, es zu lesen.

Kritik des unfreien Schönen

Zu alldem ist zunächst zu bemerken, daß das äußere Ziel, eben weil es ein äußeres ist, nicht notwendig eine Schranke oder ein Hindernis für die Erreichung des anderen Ziels, nämlich der Anregung zur ästhetischen Reproduktion, sein muß. Und es ist daher ein vollkommen unrichtiger Satz, daß die Architektur z. B. an sich eine unfreie oder unvollkommene Kunst sei, weil sie auch anderen praktischen Zwecken dienen müsse. Einen Satz übrigens, den die schönen Werke der Architektur bereits durch ihre Gegenwart widerlegen.

Aber nicht allein, daß die beiden Ziele nicht notwendig im Widerspruch stehen müssen, man muß auch noch hinzusetzen, daß es immer in der Macht des Künstlers steht, die Entstehung des Widerspruchs zu verhindern, und zwar dadurch, daß er eben die Bestimmung des Gegenstandes für seinen praktischen Zweck, zum Stoff seiner Anschauung und ihrer ästhetischen Veräußerlichung nimmt. Es wird durchaus nicht nötig sein, daß er zu dem Gegenstand noch etwas hinzufügt, um ihn zum Mittel ästhetischer Eindrücke zu machen: ein Werk wird sicherlich ästhetisch sein, wenn es nur vollkommen das ist, was es zu sein bestimmt ist. Landhäuser und Paläste, Kirchen und Kasernen, Schwerter und Pflüge sind schön, nicht insoweit sie „verschönert" und „verziert" sind, sondern soweit sie

ihre Bestimmung zum Ausdruck bringen. Die Schönheit eines Kleides liegt in nichts anderem als darin, daß es das Kleid ist, das für eine bestimmte Person in einem bestimmten Fall paßt. Das Schwert, das die verliebte Armida dem Krieger Rinaldo umgürtete, „geschmückt, so daß unnütze Zier es schien, kein wildes kriegerisches Werkzeug mehr"; dieses Schwert war nicht schön. Oder ja, es war schön, aber in den Augen der Armida, die ihren Rinaldo so verweichlicht sehen wollte. Der ästhetische Vorgang läßt sich mit dem praktischen in Übereinstimmung bringen, weil der Ausdruck die Wahrheit ist.

Daß die ästhetische Betrachtung bisweilen den praktischen Gebrauch behindert, läßt sich nicht leugnen; es ist eine Erscheinung der allgemeinsten Erfahrung, daß gewisse neue Gegenstände so für ihr Ziel geeignet und darum so schön sind, daß man bisweilen gleichsam Gewissensbisse empfindet, sie zu mißhandeln, indem man von der Betrachtung zum Gebrauch, der immer auch Verbrauch ist, übergeht. So empfand König Friedrich Wilhelm von Preußen ein Widerstreben, seine prachtvollen Grenadiere in den Kot und in das Feuer des Krieges zu schicken, die eben für den Krieg so wunderbar geeignet waren, und die seinem in dieser Richtung weniger ästhetisch veranlagten Sohn, dem großen Friedrich, so gute Dienste leisteten.

Die Reizmittel der Produktion

Gegen die Erklärung des physisch Schönen als einfaches physisches Hilfsmittel für die Reproduktion des innerlich Schönen oder des Ausdrucks könnte man einwenden: daß der Künstler seinen Ausdruck schafft, indem er malt oder skizziert, schreibt oder spielt, und daß daher das physisch Schöne dem ästhetisch Schönen nicht immer folge, sondern vielmehr oft ihm vorausgehe. Diese Meinung beruht auf einem sehr oberflächlichen Verständnis des künstlerischen Vorgangs: der Künstler macht keinen Pinselstrich, den er nicht vorher in seiner Phantasie gesehen; wenn er ihn aber nicht vorher gesehen, dann macht er den Pinselstrich, nicht um seinen Ausdruck (der ja noch gar nicht existiert) zu veräußerlichen, sondern gleichsam versuchsweise und lediglich um der innerlichen Überlegung und Konzentration einen Stützpunkt zu geben. Dieser physische Stützpunkt ist nicht das physisch Schöne, — das ein Hilfsmittel für die Reproduktion ist, — sondern ein pädagogisches Hilfsmittel, das etwa dem Sichzurückziehen in die Einsamkeit und so vielen anderen oft recht sonderbaren Maßnahmen gleichzusetzen ist, die die Künstler und Gelehrten verwenden und

die je nach ihren verschiedenen Idiosynkrasien wechseln. Der alte Ästhetiker Baumgarten riet den Dichtern zu reiten, mäßig Wein zu trinken und schöne Frauen anzusehen, ohne jedoch darüber ihre Keuschheit zu verlieren.

XIV

Folgen der mangelhaften Unterscheidung zwischen dem Physischen und dem Ästhetischen

Daraus, daß man das rein äußerliche Verhältnis verkannte, welches zwischen dem ästhetischen Vorgang oder der künstlerischen Vision auf der einen Seite und dem physischen Vorgang oder dem Mittel, das zur Reproduktion verhilft, auf der anderen Seite herrscht, daraus entsprang eine Reihe wissenschaftlicher Verirrungen, die wir erwähnen und gleichzeitig verurteilen müssen, und zwar aus Gründen, die sich aus dem früher Gesagten ergeben.

Kritik der ästhetischen Assoziationslehre

In diesem mangelhaften Verständnis fand vor allem die ästhetische Assoziationslehre, die den ästhetischen Vorgang in der Assoziation zweier Vorstellungen sieht, eine weitere Stütze. Es ist fast unbegreiflich, daß man jemals in einen solchen Irrtum verfallen konnte, gegen den sich das ästhetische Bewußtsein selbst auflehnt, das ein Bewußtsein vollkommener Einheit und durchaus nicht das eines Dualismus oder einer Vielfältigkeit ist. Aber der Irrtum kam eben daher, daß man den physischen Vorgang und den ästhetischen getrennt betrachtete, als zwei verschiedene Bilder, die eines vom anderen nach sich gezogen, in den Geist eintreten, das eine zuerst, das andere nachher. Man spaltete das Gemälde in das Bild oder die Vorstellung des Gemäldes und in die Vorstellung der Bedeutung des Gemäldes; das Gedicht in die Vorstellung der Worte und in die Vorstellung der Bedeutung der Worte. Aber es ist nicht richtig, daß sukzessive zwei Vorstellungen existieren: der physische Vorgang tritt gar nicht als Bild in den Geist ein, sondern er veranlaßt nur die Reproduktion des Bildes (des einzigen Bildes, das eben der ästhetische Vorgang ist) dadurch, daß er mechanisch den Organismus reizt und einen Eindruck hervorruft, der dem bereits einmal hervorgebrachten ästhetischen Ausdruck entspricht.

Sehr lehrreich sind die Versuche der Assoziationisten (der modernen Klopffechter auf dem Gebiet der Ästhetik), sich aus der Verlegenheit zu ziehen und irgendwie die Einheit wiederherzustellen, die das einmal heraufbeschworene Assoziationsprinzip zerstört hat. Einige behaupten, daß das aufgerufene Bild *unbewußt* sei. Andere lassen das Unbewußte auf sich beruhen und behaupten vielmehr, daß es „gestaltlos", „nebelig", „verwirrt" sei und führen solchermaßen die *Gewalt* des ästhetischen Vorgangs auf die *Schwäche* des schlechten Gedächtnisses zurück. Aber das Dilemma bleibt unerbittlich: entweder man hält an der Assoziation fest und gibt die Einheit auf, oder man hält an der Einheit fest und gibt die Assoziation auf: einen dritten Ausweg gibt es nicht.

Kritik der ästhetischen Physik

Die mangelhafte Analyse des sogenannten *natürlich Schönen*, das man nicht als einfaches *Zwischenglied* der ästhetischen *Reproduktion* erkannte, sondern vielmehr als etwas *in der Natur Gegebenes* ansah, hat jene umfangreichen Kapitel in den ästhetischen Schriften hervorgerufen, die „das Schöne in der Natur" oder „ästhetische Physik" betitelt werden und die man ja wohl noch weiter in „ästhetische Mineralogie, Botanik und Zoologie" einteilte. Wir wollen nicht leugnen, daß diese Abhandlungen richtige Beobachtungen enthalten und bisweilen selbst Kunstwerke sind, soweit sie die Phantasien und Phantastereien, das heißt die Eindrücke ihrer Verfasser schön wiedergeben. Aber wir müssen feststellen, daß bereits die Fragestellung ihrem Wesen nach verfehlt ist: „ob der Hund schön und das Schnabeltier häßlich sei? ob die Lilie schön und der Blumenkohl häßlich sei?" In solcher Frage liegt ein doppelter Irrtum: die ästhetische Physik verfällt auf der einen Seite in die Verwechselung der Lehre von den künstlerischen und literarischen Gattungen, welche *Abstraktionen* unseres Verstandes *ästhetisch* zu determinieren sucht; auf der anderen Seite verkennt sie, wie gesagt, die wahre Entstehung des sogenannten natürlich Schönen, die solcher Natur ist, daß selbst die Frage, ob ein gegebenes einzelnes Tier, eine gegebene Blume, ein gegebener Mensch häßlich oder schön sei, eine völlig ausgeschlossene ist. Was nicht vom ästhetischen Geist produziert worden ist und uns nicht zu ihm zurückführt, kann an sich weder schön noch häßlich sein. Der ästhetische Vorgang entsteht erst aus den idealen Zusammenhängen, in welche die natürlichen Gegenstände gebracht werden.

Kritik der Lehre von der Schönheit des menschlichen Körpers

Dieser doppelte Irrtum läßt sich am besten an einer Frage nachweisen, über die ganze Bände geschrieben worden sind, die Frage der Schönheit des menschlichen Körpers. Vor allem müssen wir die Herren, die diese Frage erörtert haben, vom Abstrakten aufs Konkrete treiben, indem wir fragen: Was meint ihr unter dem menschlichen Körper? Meint ihr den des Mannes, den des Weibes oder den des Hermaphroditen? Nehmen wir an, die Untersuchung zerfalle in zwei getrennte Untersuchungen, die der männlichen Schönheit und die der weiblichen. (Es gibt Schriftsteller, die ganz ernsthaft die Frage erörtert haben, ob der Mann oder das Weib schöner sei!) Es handelt sich also entweder um männliche Schönheit oder weibliche Schönheit; aber nun welcher Menschenrasse? der weißen, der gelben, der schwarzen oder wie vieler es noch geben und wie immer man die Rassen einteilen möge? Nehmen wir weiter an, daß die Frage sich auf die weiße Rasse beschränke, so müssen wir von neuem fragen, auf welche Unterabteilung der weißen Rasse? Und wenn wir uns endlich auf ein Winkelchen der weißen Welt beschränkt haben, z. B. auf die italienische Schönheit, ja auf die toskanische, ja auf die sienesische, ja auf die des Stadtviertels der Porta Camollia, so sind wir immer noch nicht bei der Sache, sondern müssen sagen: Gut denn! Welche Schönheit wollt ihr feststellen? Die des menschlichen Körpers in welchem Alter? Und in welcher Lage und in welchem Aufputz? Die des Neugeborenen, des kleinen Kindes, des Knaben, des Jünglings, des Mannes im besten Alter usw. usw.? Und in der Ruhe oder bei der Arbeit, oder gar bei einer Beschäftigung gleich jener der Kuh Paul Potters oder des Rembrandtschen Ganymeds?

Und wenn wir so auf dem Wege sukzessiver Einschränkungen unseres Feldes endlich auf das Individuum omnimodo determinatum gekommen sind, oder besser auf einen bestimmten Menschen, auf den man mit dem Finger zeigen kann, wird es leicht, den anderen Fehler klarzustellen: wir brauchen nur daran zu erinnern, was wir von der natürlichen Erscheinung gesagt haben, die je nach dem Gesichtspunkt, je nachdem was in dem Geist des Künstlers vorgeht, jetzt schön und jetzt häßlich ist. Selbst der Golf von Neapel hat seine Tadler, Künstler, die ihn für „ausdruckslos" erklären und die ihm die „finsteren Tannen", die Nebel und die beständigen Nordwinde der nördlichen Meere vorziehen; wie sollte sich diese Relativität nicht beim menschlichen Körper bewahrheiten, der die Quelle der mannigfachsten Suggestionen ist?

Kritik der Schönheit der geometrischen Figuren

Mit der ästhetischen Physik steht die Frage der Schönheit geometrischer Figuren in enger Verbindung. Wenn man unter geometrischen Figuren die Begriffe der Geometrie, die Begriffe des Dreiecks, des Quadrats, des Würfels versteht, so ist zu sagen: Diese sind weder schön noch häßlich; sie sind Begriffe! Wenn man hingegen darunter Körper versteht, die bestimmte geometrische Formen haben, dann werden sie, wie alle anderen Naturerscheinungen, schön oder häßlich sein, je nach den ideellen Zusammenhängen, in die sie gebracht werden. Man hat gesagt, daß jene geometrischen Figuren schön sind, die nach der Höhe streben, weil sie in uns die Vorstellung von Festigkeit und Kraft hervorrufen. Und daß das der Fall sein kann, leugnen wir nicht. Nur darf man auch nicht leugnen, daß auch jene Figuren, die in uns den Eindruck des Unsicheren und des Zerstörten hervorrufen, ihr Schönes haben können, wenn sie nämlich eben das Unsichere und das Zerstörte darstellen sollen, und daß in diesem Fall die Festigkeit der geraden Linie und die Leichtigkeit des Würfels oder des gleichschenkligen Dreiecks statt dessen Häßlichkeitselemente wären.

Sicherlich erscheinen solche Fragen nach dem Schönen in der Natur und nach der Schönheit der Geometrie, sowie die analogen Fragen nach dem historisch Schönen, nach dem menschlich Schönen, weniger absurd in der Ästhetik des Sympathischen, in der man unter den Worten ästhetische Schönheit im Grunde nichts anderes als die Vorstellung des Angenehmen (Wohlgefälligen) versteht. Aber es ist selbst im Rahmen jener Lehre, und wenn man ihre Voraussetzungen zugeben wollte, ein verkehrtes Beginnen, wissenschaftlich feststellen zu wollen, welche Inhalte die sympathischen sind und welche die unheilbar antipathischen. Auf eine solche Frage kann man nur das „Sunt quos“ der ersten Ode des ersten Buches des Horaz oder das „Havvi chi“ der Leopardischen Epistel an Carlo Pepoli und zwar jedes mit einer unendlich langen Folge wiederholen. Jedem sein „Schönes“ (soll heißen Sympathisches), sowie jedem seine „Schöne“. Die Philographie ist keine Wissenschaft.

Eine andere Auffassung der Nachahmung der Natur; Kritik dieser Auffassung

Beim Hervorbringen des künstlichen Hilfsmittels oder des physisch Schönen hat der Künstler bisweilen Erscheinungen vor sich, deren

Existenz eine natürliche ist und die man seine „Modelle“ nennt: Körper, Stoffe, Blumen usw. Man werfe einen Blick auf die Skizzen, die Studien, die Notierungen der Künstler: Als Leonardo am Abendmahl arbeitete, bemerkte er in seinem Notizbuch: „Giovannina, phantastisches Gesicht, für die heilige Katharina, beim Hospital; Christofano di Castiglione, für die Pietà guter Kopf; Christus, Giovan Conte, der des Kardinal del Mortaro“ usw. Dadurch entsteht die Illusion, daß der Künstler die „Natur nachahme“, während es viel richtiger wäre, zu sagen, daß die Natur dem Künstler nachahmt und ihm gehorcht. In dieser Illusion hat bisweilen die Lehre ihren Grund und ihre Kraft gefunden, die den ästhetischen Vorgang für eine „Nachahmung der Natur“ hält, sowie auch die Variante dieser Lehre — die sich übrigens immer noch besser rechtfertigen läßt —, daß die Kunst eine „Idealisierung der Natur“ sei. Diese Anschauung stellt den wahren Vorgang, nur umgekehrt, nicht in der wirklichen Reihenfolge, dar, da der Künstler nicht von der äußerlichen Wirklichkeit ausgeht, um sie zu modifizieren, indem er sie dem Ideal nähert; sondern vielmehr vom Eindruck der äußeren Natur zum Ausdruck und zum Ideal, und von diesem zum natürlichen Vorgang schreitet, den er zu einem zur Reproduktion des idealen Vorgangs geeigneten Hilfsmittel umschafft.

Kritik der Lehre von den Elementarformen des Schönen

Ebenfalls aus einer Verwechselung des ästhetischen Vorgangs mit dem physischen entstand die Lehre von den Elementarformen des Schönen. Wenn der Ausdruck, wenn das Schöne unteilbar ist, — der physische Vorgang, in welchem er sich veräußerlicht, läßt sich teilen und wieder teilen, z. B. eine gemalte Fläche in Linien, Farben, Kurven und Gruppen von Linien, in Farbengattungen usw.; eine Dichtung in Strophen, Verse, Füße, Silben; ein Prosastück in Kapitel, Absätze, Perioden, Phrasen, Worte usw. Die Teile, die man auf solche Weise erhält, sind keine ästhetischen Erscheinungen, sondern nur kleinere physische Erscheinungen, die man willkürlich zugeschnitten hat. Wenn man auf diesem Weg vorgehen und an der Verwechselung festhalten wollte, müßte man zuletzt schließen, daß die wahren Elementarformen des Schönen die Atome sind.

Gegen die Atome könnte man allerdings das mehrfach verkündete ästhetische Gesetz ins Feld führen, daß das Schöne eine „gewisse Größe“ haben müsse, die weder die Unwahrnehmbarkeit des Allzukleinen, noch die Unzugänglichkeit und Unfaßbarkeit des Allzugroßen sein darf. Aber eine

Größe, die sich nicht nach dem Maß bestimmen läßt, sondern nach der Wahrnehmbarkeit, die deutet auf ganz etwas anderes hin als auf einen mathematischen Begriff. Und in der Tat, das, was man „unannehmbar" und „unerfaßbar" nennt, das bringt keinen Eindruck hervor, weil es kein wirklicher Vorgang ist, sondern ein Begriff: Die Forderung der Größe des Schönen reduziert sich demnach auf die Forderung der effektiven Realität des physischen Vorgangs, der zur Reproduktion des Schönen dient.

Die Erforschung der objektiven Bedingungen des Schönen

Indem man mit der Erforschung der „physischen Gesetze" und der „objektiven Bedingungen" des Schönen fortfuhr, stellte man die Frage: Welchen physischen Vorgängen entspricht das Schöne? welchen das Häßliche? Welchen Verbindungen von Tönen, Farben und mathematisch bestimmbaren Größen? Das wäre genau so, wie wenn man in der Nationalökonomie die Gesetze des Tauschhandels in der physischen Natur der Gegenstände, die getauscht werden, suchen wollte. Schon die konstante Unfruchtbarkeit des Versuchs hätte eine Ahnung von seiner Verkehrtheit geben müssen. Gerade in unserer Zeit hat man viele Male die Notwendigkeit einer induktiven Ästhetik verkündet, einer Ästhetik, die von unten auf beginnen soll, die wie eine Naturwissenschaft vorgehen müsse und ihre Schlüsse nicht übereilen dürfe. Induktiv? Die Ästhetik ist immer zugleich induktiv und deduktiv gewesen, wie jede Wissenschaft. Die Induktion und die Deduktion sind ja eben die Methode der Untersuchung und Darstellung, die sich nicht trennen lassen, für die Wissenschaft unentbehrlich sind und sie daher auch nicht zu charakterisieren vermögen. Dennoch ist das Wort induktiv nicht so obenhin und ohne bestimmte Tendenz gesagt worden. Man wollte damit zu erkennen geben, daß der ästhetische Vorgang im Grunde nichts anderes sei als ein Naturvorgang (ein physischer Vorgang), bei dessen Erforschung man jene Methoden und Begriffe verwenden müsse, die den Naturwissenschaften eigentümlich sind.

Unter solchen Voraussetzungen und mit solchem Vertrauen ging die „induktive" Ästhetik, die von „unten beginnende" Ästhetik (welcher Stolz in dieser Bescheidenheit!) ans Werk. Und sie begann gewissenhaft damit, ein Verzeichnis von „schönen Gegenständen" anzulegen; sie nahm z. B. eine große Zahl Briefkuverts verschiedener Form und Größe vor und untersuchte, welche von ihnen den Eindruck des Schönen hervorrufen und welche den des Häßlichen. Wie zu erwarten war, fanden sich diejenigen,

die diese Untersuchung anstellten, alsbald in größter Verlegenheit: derselbe Gegenstand, der für einen Inhalt *häßlich* schien, schien für einen anderen *schön*. Ein gelbes, grobes Kuvert, abscheulich für jemanden, der etwa einen Liebesbrief darin senden sollte, ist just das, was zum Verschluß für die Vorladungen eines Gerichtsdieners taugt; die Vorladung würde sich schlecht ausmachen, zum mindesten eine Ironie scheinen, wenn man sie in einem kleinen viereckigen Kuvert aus feinem englischen Papier schicken wollte. Die induktiven Ästhetiker hätten daraus entnehmen können, daß *das Schöne keine physische Existenz hat* und die Untersuchung aufgeben können. Aber nein: sie haben zu einem Auskunftsmittel gegriffen, von dem wir allerdings nicht wissen, ob es der ganzen Strenge einer Naturwissenschaft entspricht. Sie haben ihre Kuverts herumgeschickt und eine Rundfrage eröffnet und versucht, die Frage, was schön und was häßlich sei, durch die Majorität der Stimmen zu entscheiden.

Wir werden uns bei diesem Thema nicht weiter aufhalten; denn wir wollen die ästhetische Wissenschaft und ihre Probleme darstellen, und nicht komische Anekdoten erzählen! Tatsache ist, daß die ganze induktive Ästhetik bisher noch kein einziges Gesetz entdeckt hat.

Die Astrologie der Ästhetik

Wer an den Ärzten verzweifelt, der ist in der richtigen Stimmung, sich den Quacksalbern anzuvertrauen. Und so ist es denjenigen geschehen, die an die „Naturgesetze des Schönen" glauben. Die Künstler verwenden bisweilen empirische Regeln, wie den Kanon von den Verhältnissen des menschlichen Körpers oder die Regel des „goldenen Schnittes", das heißt einer Linie, die zweigeteilt ist in solcher Art, daß der kleinere Teil sich zum größeren wie der größere zur ganzen Linie verhält (*bc* zu *ac* wie *ac* zu *ab*). Diese Kanons werden leicht zum *Aberglauben*, wenn die Künstler der Beobachtung solcher Regeln das Gelingen ihrer Werke zuschreiben. So ließ Michelangelo seinem Schüler Marco del Pino aus Siena die Lehre: „Er müsse immer eine Gestalt in Pyramidenform und in geschlängelten Linien machen, die nach den Zahlen 1, 2 und 3 sich vervielfältigt"; trotz dieser Vorschrift brachte Marco von Siena es leider nicht über den mittelmäßigen Maler hinaus, als den wir ihn in den vielen Werken, die hier in Neapel von ihm erhalten sind, finden. Aber aus diesem Ausspruch Michelangelos nahmen andere Anlaß, die Wellenlinien und die Schlangenlinien für die „wahren Linien der Schönheit" zu erklären. Über diese

Geſetze der Schönheit, über den goldenen Schnitt und über die Wellen- und Schlangenlinie hat man ganze Bände geſchrieben, die man unſeres Erachtens etwa mit einer Aſtrologie der Äſthetik vergleichen könnte.

XV

Die praktiſche Tätigkeit der Veräußerlichung

Der Vorgang der Erzeugung des *phyſiſch Schönen* iſt an ſich betrachtet ein Naturvorgang, der ſich infolgedeſſen nach rein natürlichen Impulſen und gleichſam inſtinktiv vollziehen kann. Aber wenn die Erzeugung der phyſiſchen Gegenſtände vom Willen beſtimmt iſt, dann erhebt ſich dieſer Vorgang zu einer Erſcheinung der praktiſchen Aktivität. Nur auf ſolche Weiſe und in keiner anderen tritt die praktiſche Aktivität mit der Äſthetik in Zuſammenhang. Unſere *äſthetiſche Viſion* können wir nicht *wollen* oder *nichtwollen*, aber es ſteht in unſerem Willen, ſie zu veräußerlichen oder nicht und die vollendete Veräußerlichung den anderen *mitzuteilen* oder nicht.

Die Technik der Veräußerlichung

Dieſem willkürlichen Vorgang der Veräußerlichung geht ein Komplex mannigfacher Kenntniſſe voraus, die gleich allen Erkenntniſſen, die einer praktiſchen Aktivität vorausgehen, wie wir bereits wiſſen, den Namen der Technik erhalten; und in der gleichen metaphoriſchen und elliptiſchen Redeweiſe, in der man von einem *phyſiſchen Schönen* ſpricht, ſpricht man auch von einer *künſtleriſchen Technik*, das heißt von „Erkenntniſſen im Dienſte der praktiſchen Aktivität, die auf die Hervorbringung von Reizmitteln der äſthetiſchen Reproduktion gerichtet iſt“. An Stelle eines ſo langwierigen Ausdrucks werden auch wir uns der gewöhnlichen Ausdrucksweiſe bedienen, über deren wahre Bedeutung wir uns hiermit verſtändigt haben.

Die Möglichkeit ſolcher techniſcher Kenntniſſe, die der künſtleriſchen Reproduktion dienen, war es auch, die die Geiſter dazu verführt hat, eine imaginäre „äſthetiſche Technik des inneren Ausdrucks“, der „Mittel des inneren Ausdrucks“ anzunehmen und ähnliche, unvorſtellbare Dinge. Wir wiſſen, warum ſie unvorſtellbar ſind: der Ausdruck an ſich iſt die theoretiſche Aktivität, geht daher der praktiſchen Aktivität und allen Erkenntniſſen, die dieſe erleuchten, voraus und iſt von der einen wie von der

anderen unabhängig. Er trägt dazu bei, die Praxis zu erleuchten, aber er wird nie von ihr erleuchtet. Der Ausdruck hat keine Mittel; er sieht etwas, aber er hat kein Ziel; eine ästhetische Vision oder Konzeption läßt sich nicht in Mittel und Zwecke spalten, sie ist ein Ganzes. Man sagt wohl bisweilen, ein Schriftsteller hätte eine neue Technik des Romans oder des Dramas, ein Maler eine neue Technik der Lichtverteilung erfunden. Aber das Wort ist hier völlig gedankenlos verwendet: die angebliche „neue Technik" ist nichts anderes als eben dieser neue Roman, das neue Gemälde. Die Verteilung des Lichtes gehört eben der Vision des Gemäldes an: die Technik eines Dramatikers ist nichts anderes als eben seine dramatische Konzeption. Wieder in anderen Fällen werden unter dem Wort Technik gewisse Vorzüge eines sonst verfehlten Werkes verstanden, und dann sagt man euphemistisch, „die Auffassung sei zwar verfehlt, aber die Technik sei eine gute".

Wenn man hingegen von der Ölmalerei spricht, von der Radierung und dem Stich, vom Meißeln des Alabasters, dann ist das Wort Technik wohl an seinem Platz, aber das Wort künstlerisch ist dann nur eine Metapher. Und wenn eine „dramatische Technik" im ästhetischen Sinne unmöglich ist, so ist doch eine „szenische Technik", das heißt eine Technik der Veräußerlichung gegebener ästhetischer Werke nicht unmöglich. Wenn man Beispiele für diese Technik verlangt, so sind wir sogleich bereit, sie zu geben. Als in Italien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zum erstenmal Frauen auf die Bühne traten und die als Frauen verkleideten Männer ersetzten, so war dies eine Erfindung der szenischen Technik. Und als im folgenden Jahrhundert die venezianischen Theaterunternehmer die Maschinen für den raschen Szenenwechsel vervollkommneten, war dies wiederum eine Erfindung, die der szenischen Technik angehörte.

Die technischen Lehren der einzelnen Künste

Die Gesamtheit der technischen Erkenntnisse, die den Künstlern beim Veräußerlichen ihrer Eindrücke dienlich sind, läßt sich in Gruppen einteilen, und man kann jede dieser Gruppen Kunstlehren nennen. So entsteht eine Theorie der Architektur, die Gesetze für die Maschinen enthält, Angaben über das Gewicht und die Widerstandsfähigkeit des Bau- und Bekleidungsmaterials, über die Methode Kalk und Gips zu mischen usw.; eine Theorie der Skulptur, die Anweisungen enthält, welche Werkzeuge zu gebrauchen sind, um die verschiedenen Steinarten zu meißeln, wie man

einen guten Bronzeguß erhält, wie man die Bronze mit dem Ziselierstift zu bearbeiten hat, das Gips- oder Tonmodell richtig kopiert, den Ton feucht erhält usw.; eine Theorie der Malerei, welche die verschiedene Technik der Tempera-, der Ölmalerei, des Aquarells, des Pastells darstellt, über die Verhältnisse des menschlichen Körpers, die Gesetze der Perspektive usw. belehrt; eine Lehre der Rednerkunst mit Vorschriften, wie man die Stimme hervorbringen, wie man sie üben und stärken kann, sowie Vorschriften für Mimik und Gebärden; und so weiterhin Lehren der Musik und der Gesangskunst für den Komponisten und den Sänger und mehr dergleichen. Solcher Sammlungen von Vorschriften ist in allen Literaturen eine Fülle vorhanden. Und da es nicht möglich ist, genau zu sagen, was zu wissen nützlich sei und was nicht, so werden Bücher solcher Art zu Enzyklopädien oder Verzeichnissen des Gewünschten. Vitruv verlangt in seinem Buch de Architectura für den Architekten die Kenntnis der Literatur, des Zeichnens, der Geometrie, der Arithmetik, der Optik, der Geschichte, der Naturphilosophie und der Ethik, der Jurisprudenz, der Medizin, der Astronomie, der Musik usw. Alles Wissen ist gut und nützlich! Lerne die Kunst und lasse sie dann beiseite.

Natürlich lassen sich solche empirische Sammelwerke nicht zu Wissenschaften gestalten. Sie bestehen aus Kenntnissen, die den verschiedensten Wissenschaften und Disziplinen entlehnt sind, in welchen ihre philosophischen und wissenschaftlichen Prinzipien zu finden sind. Eine wissenschaftliche Theorie der einzelnen Künste aufstellen wollen, heißt das, was durch seine natürliche Bestimmung heterogen und vielfältig ist, auf eine homogene Einheit bringen wollen: es hieße das als Sammlung zerstören wollen, was zusammengestellt worden ist, um eben eine Sammlung zu bilden. Es ist klar, daß, wenn man den Handbüchern für den Architekten, für den Maler oder für den Musiker eine wissenschaftliche Form geben wollte, uns nichts in den Händen bleiben würde, als die allgemeinen Prinzipien der Mechanik, der Optik oder der Akustik, und wenn man anderseits alles das herausnehmen und isolieren wollte, was an künstlerischen Bemerkungen im eigentlichen Sinn darin verstreut vorkommt und daraus eine Wissenschaft zu gestalten suchte, so verließe man das Gebiet der einzelnen Kunst und gelangte zur Ästhetik, die immer nur die allgemeine Ästhetik sein kann. Dieser Fall ist jedesmal eingetreten, wenn an die Ausarbeitung solcher Lehrbücher und technischer Handbücher Menschen gingen, die mit wissenschaftlichem Sinn und einem natürlichen Hang zur Philosophie begabt waren.

Kritik der ästhetischen Theorien der einzelnen Künste

Aber die Konfusion des Physischen und des Ästhetischen hat ihren Höhepunkt erreicht, als man sich einbildete, daß es ästhetische Theorien der einzelnen Künste geben könnte, und auf die Frage zu antworten versuchte: Welches sind die Grenzen jeder Kunst? Was kann man mit Farben darstellen und was mit Tönen? Was mit einfachen monochromen Linien und was mit Pinselstrichen verschiedener Farbe? Was mit Tönen und was mit Metren und Rhythmen? Was sind die Grenzen zwischen den bildenden und den tönenden Künsten, zwischen der Malerei und der Skulptur, zwischen der Poesie und der Musik?

In wissenschaftliche Ausdrücke übersetzt heißt das soviel wie fragen: welches Band besteht zwischen der Akustik und dem ästhetischen Ausdruck? Welches zwischen diesem und der Optik? usw. — Wenn es nun kein Band und keinen Übergang vom physischen Vorgang zum ästhetischen gibt, wie könnte es ein Band oder einen Übergang zwischen dem ästhetischen Vorgang und besonderen Gruppen physischer Vorgänge geben, wie es die Erscheinungen der Optik oder der Akustik sind?

Kritik der Klassifikation der Künste

Die sogenannten „Künste" haben keine ästhetischen Grenzen, weil sie, um solche Grenzen zu haben, eine ästhetische Existenz haben müßten; und wir haben bereits die durchaus empirische Entstehung solcher Einteilungen nachgewiesen. Auch das lehrt uns, wie absurd jeder Versuch einer ästhetischen Klassifikation ist. Wenn sie keine Grenzen haben, lassen sie sich auch nicht genau determinieren und sind daher auch nicht klassifizierbar. All die sehr zahlreichen Bände von Klassifikationen und Systemen der Künste kann man ohne Schaden ins Feuer werfen.

Wie unmöglich es ist, die Künste zu klassifizieren, wird auch schon durch die seltsamen Methoden bestätigt, zu denen man dabei seine Zuflucht nehmen muß. Eine erste und häufigste Einteilung der Künste ist die in Künste des „Gehörs", Künste des „Gesichts" und Künste der „Phantasie", als ob Augen, Ohren und Phantasie in einer Linie stünden und sich von ein und derselben logischen Variablen als Einteilungsgrund ableiten ließen! Andere haben die Anordnung nach Künsten des „Raumes" und Künsten der „Zeit", Künste der „Ruhe" und Künste der „Bewegung" vorgeschlagen, als ob die Begriffe von Raum, Zeit, Ruhe und Bewegung besondere ästhetische Gestaltungen determinieren würden und mit der Kunst

als ſolcher irgend etwas gemein hätten. Wieder andere haben ſich das harmloſe Spiel gegönnt, die Künſte in „klaſſiſche“ und „romantiſche“ oder in „orientaliſche“, „klaſſiſche“ und „romantiſche“ einzuteilen, ohne zu denken, daß ſie damit einfachen Bezeichnungen hiſtoriſcher Tatſachen den Wert wiſſenſchaftlicher Begriffe gaben oder in jene angeblichen Einteilungen der äſthetiſchen Formen verfielen, die wir ſchon früher verurteilt haben. Oder man teilte ſie ein in „Künſte, die nur von einer Seite ſichtbar ſind“, wie die Malerei, und „Künſte, die von allen Seiten ſichtbar ſind“, wie die Skulptur — und was ſolcher Extravaganzen mehr ſind, die es weder im Himmel noch auf Erden gibt. Das ſind lauter Spielereien, wenn auch bisweilen die Spielereien vortrefflicher Philoſophen.

Die Lehre von den Grenzen der Künſte war vielleicht zur Zeit, in der ſie aufkam, eine wohltätige kritiſche Reaktion gegen jene, die das Umgießen eines Ausdrucks in einen anderen für möglich hielten, wie etwa das der Ilias oder des Verlorenen Paradieſes in eine Reihe von Bildern; Leute, die den höheren oder geringeren Wert einer Dichtung danach beurteilen wollten, ob ſie ſich von einem Maler in Gemälde umſetzen ließ oder nicht. Aber wenn die Auflehnung berechtigt war und ſiegreich blieb, ſo bedeutet das noch nicht, daß die angeführten Gründe und die für den augenblicklichen Zweck aufgeſtellten Theorien deswegen richtig geweſen ſind.

Kritik der Theorie der Verbindung der Künſte

Mit der Lehre von den Künſten und ihren Grenzen fällt auch die von der Vereinigung der Künſte. Sobald einzelne und begrenzte Künſte gegeben waren, entſtanden die Fragen: Welche Kunſt iſt die „mächtigſte“? Und müſſen ſich nicht, wenn man mehrere Künſte vereinigt, noch „mächtigere“ Wirkungen erzielen laſſen? Darüber wiſſen wir nichts. Wir wiſſen nur von Fall zu Fall, daß gewiſſe gegebene künſtleriſche Anſchauungen gewiſſer gegebener phyſiſcher Mittel zu ihrer Reproduktion bedürfen, während andere künſtleriſche Anſchauungen andere Mittel nötig haben. Es gibt Dramen, deren Wirkung durch die einfache Lektüre erreicht wird, andere, die der Deklamation und des ſzeniſchen Apparates bedürfen. Es gibt künſtleriſche Anſchauungen, die zu ihrer vollſtändigen Veräußerlichung der Worte, des Geſanges, der muſikaliſchen Inſtrumente, der Farben, der Plaſtik, der Architektur und der Schauſpieler bedürfen; und es gibt andere, die mit einem Umriß mit der Feder oder mit wenigen Bleiſtiftſtrichen vollendet ſind. Aber falſch iſt,

daß die Deklamation und der ſzeniſche Apparat oder alle jene anderen Dinge, die wir genannt haben, zuſammen „mächtiger“ ſeien als die einfache Lektüre oder der einfache Umriß mit der Feder oder dem Bleiſtift: jeder dieſer Vorgänge oder Gruppen von Vorgängen hat ein beſonderes Ziel, und man kann die Macht der Mittel nicht gegeneinander abwägen, wo die Ziele verſchieden ſind.

Das Verhältnis der Aktivität der Veräußerlichung zur Nützlichkeit und zur Moral

Nur vom Geſichtspunkt einer ſtrengen und ſcharfen Scheidung zwiſchen der wahren und eigentlichen äſthetiſchen Tätigkeit und der praktiſchen Tätigkeit der Veräußerlichung wird es endlich möglich, die verwickelten und verworrenen Fragen über das Verhältnis zwiſchen Kunſt und Nützlichkeit, zwiſchen Kunſt und Sittlichkeit zu löſen.

Daß die Kunſt als ſolche unabhängig iſt von der Nützlichkeit ſowohl als von der Sittlichkeit, das heißt eben von jeder Form des praktiſchen Willens, das haben wir ſchon oben gezeigt. Ohne dieſe Unabhängigkeit wäre es unmöglich, von einem inneren Wert der Kunſt zu ſprechen, wäre auch eine äſthetiſche Wiſſenſchaft gar nicht denkbar, die die Autonomie des äſthetiſchen Vorgangs zur notwendigen Vorausſetzung hat.

Irrtümlich aber wäre es, dieſe Unabhängigkeit, die eine ſolche der Viſion oder Intuition oder des inneren Ausdrucks des Künſtlers iſt, auch ohne weiteres von der praktiſchen Tätigkeit der Veräußerlichung und Mitteilung zu behaupten, die auf den äſthetiſchen Vorgang folgen kann oder auch nicht. Sobald man unter der Kunſt die Veräußerlichung der Kunſt verſteht, fordern Nützlichkeit und Sittlichkeit mit vollem Recht ihren Anteil: nämlich mit dem Recht, das man an den Dingen in ſeinem eigenen Hauſe hat.

Tatſächlich denken wir nicht daran, alle die unzähligen Ausdrücke und Anſchauungen, die wir in unſerem Geiſte bilden, zu veräußerlichen und feſtzuhalten; nicht jeden unſerer Gedanken oder Vorſtellungen verraten wir mit lauter Stimme oder ſchreiben ihn auf, oder drucken oder zeichnen oder malen ihn oder ſtellen ihn für die Öffentlichkeit aus. Unter der Fülle der Anſchauungen, die ſich in unſerem Geiſt bilden oder wenigſtens ſkizzieren, treffen wir eine Auswahl. Und unſere Wahl wird von Kriterien geleitet, die in der ökonomiſchen Einteilung unſeres Lebens und ſeiner ſittlichen Richtung bedingt ſind.

Und ſelbſt wenn wir eine Anſchauung feſtgehalten haben, bleibt uns immer noch die Überlegung, ob es angezeigt iſt, ſie anderen mitzuteilen und wem und wann und wie. Alle dieſe Erwägungen fallen gleichfalls unter utilitariſche und ethiſche Kriterien.

Es läßt ſich demnach für die Kriterien der „Auswahl", des „Intereſſanten", des „Sittlichen", des „Erziehlichen", des „Volkstümlichen" eine gewiſſe Rechtfertigung finden, Kriterien, die, der Kunſt als ſolcher auferlegt, ſich durch nichts rechtfertigen laſſen und die wir deshalb in der reinen Äſthetik verworfen haben. Jeder Irrtum hat irgend einen wahren Beweggrund. Diejenigen, die jene falſchen äſthetiſchen Sätze aufſtellten, hatten dabei die praktiſchen Vorgänge im Auge, die ſich äußerlich im ökonomiſchen und ſittlichen Leben um den äſthetiſchen Vorgang gruppieren.

Daß man ſich dann auch, was die Veröffentlichung der äſthetiſchen Reproduktionsmittel anbelangt, für die größte Freiheit erklärt, iſt ganz recht: auch wir ſind dieſer Anſicht. Aber das Verkünden der Freiheit wie das Feſtſtellen von Grenzen, wären ſie noch ſo weite, iſt immer eine Sache der Moral. Und es wäre höchſt naiv, jenes höchſte Prinzip, jenes fundamentum aesthetices, das die Unabhängigkeit der Kunſt iſt, anzurufen, um daraus die Schuldloſigkeit des Künſtlers abzuleiten, wenn er Phantaſien veräußerlicht, die nur Berechnungen eines unſittlichen Spekulanten auf den ungeſunden Geſchmack ſeiner Leſer ſind, oder damit zu begründen, daß man den Hauſierern Lizenz gewähren müſſe, auf den öffentlichen Plätzen obſzöne Bildchen zu verkaufen. Die letztere Frage fällt lediglich in die Kompetenz der Polizei; ſo wie die erſte vor den Richterſtuhl des ſittlichen Bewußtſeins gehört. Das äſthetiſche Urteil über das Kunſtwerk hat nichts mit dem Urteil über die Sittlichkeit des Künſtlers als Menſch zu tun; und ebenſowenig mit Maßregeln, die etwa zu ergreifen wären, um zu verhindern, daß die Kunſt zu böſen Zielen verleitet und verwendet werde, die mit ihrem Weſen, — das reine theoretiſche Betrachtung iſt, — nichts zu tun haben.

XVI

Das äſthetiſche Urteil, ſeine Identität mit der äſthetiſchen Reproduktion

Wir nehmen nun an, der ganze innere äſthetiſche Vorgang und auch der der Veräußerlichung ſei vollzogen, ein ſchöner Ausdruck ſei hervorgebracht und in einem beſtimmten phyſiſchen Material feſtgehalten:

Was bedeutet es nun, einen ſolchen Ausdruck beurteilen? „Ihn in uns reproduzieren“ antworten die Kunſtkritiker faſt mit einer Stimme, und ihre Antwort iſt vorzüglich. Verſuchen wir nun, uns dieſen Vorgang völlig klar zu machen und ihn zunächſt zu dieſem Zweck ſchematiſch darzuſtellen.

Das Individuum A ſucht den Ausdruck eines Eindrucks, den es fühlt oder vorherfühlt, aber noch nicht zum Ausdruck gebracht hat. Er verſucht verſchiedene Worte und Sätze, die ihm den geſuchten Ausdruck geben ſollen, der exiſtieren muß, den er aber noch nicht hat. Er verſucht die Kombination m und verwirft ſie als ungeeignet, nicht entſprechend, mangelhaft, häßlich; er verſucht die Kombination n mit dem gleichen Reſultat. Er ſieht gar nicht oder er ſieht nicht klar. Der Ausdruck entgeht ihm noch. Nach anderen vergeblichen Verſuchen, in welchen er ſich ſeinem Ziel jetzt nähert und jetzt von ihm entfernt, bildet er plötzlich den geſuchten Ausdruck (ja er ſcheint ſich ihm ſpontan von ſelbſt zu bilden) und lux facta est. Er genießt nun für einen Augenblick das äſthetiſche Luſtgefühl oder das Luſtgefühl am Schönen. Das Häßliche mit dem entſprechenden Unluſtgefühl war die äſthetiſche Tätigkeit, der es nicht gelang, das Hindernis zu überwinden; das Schöne iſt die ausdrückende Tätigkeit, die ſich nun triumphierend offenbart.

Wir haben dieſes Beiſpiel aus dem Gebiet des Wortes gewählt, da es am leichteſten zu überprüfen iſt, denn wenn wir auch nicht alle und nicht oft zeichnen oder malen, ſprechen müſſen wir alle. Wenn nun ein anderes Individuum, das wir B nennen wollen, dieſen Ausdruck beurteilen und entſcheiden ſoll, ob er ſchön oder häßlich ſei, ſo wird er dies nicht anders können, als indem er ſich auf den Geſichtspunkt des A ſtellt und mit Hilfe des phyſiſchen Zeichens, das A hervorgebracht hat, denſelben Vorgang in ſich wiederholt. Wenn A klar geſehen hat, ſo wird auch B, der ſich in ſeinen Geſichtspunkt verſetzt hat, klar ſehen und wird jenen Ausdruck als ſchön empfinden. Wenn A nicht klar geſehen hat, ſo wird auch B nicht klar ſehen und wird jenen Ausdruck, und zwar in Übereinſtimmung mit A, als mehr oder minder häßlich empfinden.

Unmöglichkeit divergierender Urteile

Man bemerkt, daß wir zwei andere Fälle nicht in Betracht gezogen haben: daß A klar geſehen und B trübe ſieht oder, daß A trübe geſehen und B klar ſieht. Dieſe beiden Fälle ſind, philoſophiſch betrachtet, unmög-

lich. Die ausdruckgebende Tätigkeit ist, eben weil sie Tätigkeit ist, kein Spiel der Laune, sondern eine geistige Notwendigkeit. Dasselbe ästhetische Problem läßt sich nur in einer einzigen Weise lösen, die gut ist. Unzweifelhaft scheinen die Tatsachen dieser Deduktion zu widersprechen. Werke, die dem Künstler „schön" schienen, werden von anderen, den Kritikern, als „häßlich" bezeichnet; Werke, mit denen der Künstler unzufrieden war, die er für unvollkommen oder verfehlt hielt, werden hingegen als „schön" und „vollkommen" anerkannt. Aber das will nichts anderes sagen, als daß einer der beiden Teile unrecht hat: entweder der Kritiker oder der Künstler, oder im einen Fall der Künstler und im anderen der Kritiker. In der Tat gibt sich der Erzeuger des Ausdrucks nicht immer genau Rechenschaft über das, was in seinem Geiste vorgeht. Die Eile, die Eitelkeit, die Unüberlegtheit, die theoretischen Vorurteile lassen es uns oft aussprechen und es uns selbst aufs Wort glauben, daß unsere Werke schön seien, die wir, wenn wir uns wirklich in uns versenken würden, als häßlich erkennen würden, wie sie es in Wahrheit sind; so der arme Don Quichote, der, als er seinen Pappendeckelhelm geflickt hatte, so gut er konnte, sich wohl hütete, ihn aufs neue mit einem tüchtigen Schwerthieb zu erproben, sondern ihn, wie sein Autor sagt, ohne weiteres „por celada finisima de encaxe!" erklärte und behielt. Und in anderen Fällen verwirren die gleichen Gründe oder die entgegengesetzten aber analogen das Bewußtsein des Künstlers und bewirken, daß er das, was er gut gemacht hat, schlecht wertet oder versucht, das zu zerstören und schlecht zu verändern, was er im spontanen künstlerischen Impuls gut gemacht hat. In gleicher Weise bewegen die Eile, die Trägheit, der Mangel an Überlegung, die theoretischen Vorurteile, die persönlichen Sympathien oder Gegnerschaften und andere Motive solcher Art bisweilen die Kritiker, ein Werk für häßlich zu erklären, das schön ist, und ein Werk für schön zu erklären, das häßlich ist, und das sie auch als solches empfinden würden, wenn sie jene verwirrenden Motive beiseite täten und es nicht den Nachkommen, die sorgfältigere, gewissenhaftere, leidenschaftslosere Richter sind, überlassen würden, den Preis zu erteilen oder die von ihnen verweigerte Gerechtigkeit zu vollziehen.

Identität von Geschmack und Genie

Aus diesen Ausführungen folgt, daß die urteilende Tätigkeit, welche kritisiert und das Schöne erkennt, die gleiche Tätigkeit ist, die es hervorbringt. Der Unterschied liegt nicht in der Tätigkeit selbst, sondern in

der Verschiedenheit der Umstände; darin, daß es sich das eine Mal um eine ästhetische Produktion, das andere Mal um eine ästhetische Reproduktion handelt. Die urteilende Tätigkeit wird Geschmack genannt, die produktive Genie: Genie und Geschmack sind demnach wesentlich identisch.

Eine Ahnung dieser Identität offenbart sich in den so gewöhnlichen Bemerkungen, daß der Kritiker etwas vom Künstler haben und daß der Künstler Geschmack haben müsse; oder daß es einen aktiven Geschmack gäbe (der produziert) und einen passiven Geschmack (der reproduziert). Allerdings wird dem durch andere, ebenso geläufige Bemerkungen widersprochen. Wenn man z. B. von einem Geschmack ohne Genie spricht, oder von einem Genie ohne Geschmack. Solche Bemerkungen würden sinnlos sein, wenn sie nicht auf quantitative Unterschiede anspielen würden; man nennt nämlich „Genies ohne Geschmack" jene, die Kunstwerke erzeugen, die in den wesentlichen Punkten richtig aufgefaßt und in den unwesentlichen nachlässig und fehlerhaft sind. Dagegen Leute von „Geschmack ohne Genie" solche, die zwar einzelne oberflächliche Vorzüge zu erreichen wissen, aber nicht die notwendige Kraft zu einer gewaltigen künstlerischen Synthese haben. Man kann leicht auch andere ähnliche Sätze analog erklären. Aber die Annahme einer wesentlichen Differenz zwischen Geschmack und Genie, zwischen künstlerischer Produktion und Reproduktion würde die Mitteilung und das Urteil undenkbar machen. Wie könnte man über das urteilen, was uns fremd bleibt? Wie könnte das, was von einer gegebenen Tätigkeit produziert ist, durch eine wesentlich verschiedene Tätigkeit beurteilt werden? Der Kritiker mag ein kleines Genie sein, der Künstler ein großes; der eine die Kraft von zehn haben, der andere die von hundert; der erste mag, um sich zu einer gegebenen Höhe zu erheben, der Hilfe des zweiten bedürfen: aber die Natur beider muß die gleiche sein. Um Dante zu beurteilen, müssen wir uns zu seiner Höhe erheben; empirisch sind natürlich wir nicht Dante, noch Dante wir; aber in dem Augenblick der Betrachtung und des Urteils ist unser Geist völlig eins mit dem seinen und in diesem Augenblick sind Dante und wir eins. In dieser Identität liegt die Möglichkeit, daß unsere kleinen Seelen ein Echo, eine Resonanz der großen werden und groß werden mit ihnen in der Universalität des Geistes.

Analogie mit den anderen Tätigkeiten

Beiläufig wollen wir bemerken, daß das, was wir vom ästhetischen Urteil gesagt, für jede Tätigkeit und für jedes Urteil gilt. In der gleichen

Weiſe vollzieht ſich die wiſſenſchaftliche, die ökonomiſche, die ethiſche Kritik. Um uns bei der letztgenannten aufzuhalten: nur wenn wir uns im Geiſt in die gleiche Lage verſetzen, in der ein Menſch ſich befand, der einen beſtimmten Entſchluß faßte, können wir beurteilen, ob jener Entſchluß ſittlich oder unſittlich war. In jeder anderen Weiſe bliebe uns eine Handlung unverſtändlich und darum auch unmöglich zu beurteilen. Ein Mörder kann ein Scheuſal ſein oder ein Held; und wenn das bis zu einem gewiſſen Maß für die ſoziale Verteidigung gleichgültig iſt, die den Helden und das Scheuſal zur gleichen Strafe verurteilt, ſo iſt es doch nicht gleichgültig für den, der vom ſittlichen Geſichtspunkt unterſcheiden und urteilen will; und er kann ſich daher nicht der Aufgabe entſchlagen, den individuellen pſychologiſchen Vorgang im Mörder in ſich zu reproduzieren, um die wahre Geſtalt, nicht nur die juridiſche, ſondern die ſittliche ſeiner Handlung zu beſtimmen. Auch in der Ethik hat man bisweilen von einem „Geſchmack“, von einem „ſittlichen Takt“ geſprochen, der dem entſpräche, was man gewöhnlich „ſittliches Bewußtſein“ nennt, das heißt der Tätigkeit des guten Willens ſelbſt.

Kritik des äſthetiſchen Abſolutismus (Intellektualismus) und Relativismus

Die gegebene Erklärung des äſthetiſchen Urteils oder der Reproduktion gibt ſowohl den Abſolutiſten als den Relativiſten zugleich recht und unrecht; denen, die da behaupten, daß es einen abſoluten Geſchmack gäbe, wie denen, die ihn leugnen.

Die Abſolutiſten, die behaupten, daß man das Schöne beurteilen könne, haben recht; aber die Theorie, auf die ſie ihre Behauptung ſtützen, iſt unhaltbar. Sie faſſen das Schöne, das heißt den äſthetiſchen Wert als etwas auf, was außerhalb der äſthetiſchen Tätigkeit liegt: als einen Begriff oder ein Modell, das der Künſtler in ſeinem Werk verwirklicht und deſſen der Kritiker ſich bedient, um das Werk ſelbſt zu beurteilen. Dieſe Begriffe und Modelle in der Kunſt gibt es nicht: als man verkündete, daß jedes Kunſtwerk nur nach ſich ſelbſt zu beurteilen ſei und ſein Modell in ſich habe, verkündete man die Nichtexiſtenz der objektiven Modelle der Schönheit, ob dieſe nun intellektuelle Begriffe oder „Ideen“ ſeien, die im metaphyſiſchen Himmel ſchweben.

Und indem ſie dies verkünden, haben ihre Gegner, die Relativiſten, vollkommen recht und bedeuten einen Fortſchritt. Nur daß ſie ihrerſeits

die Richtigkeit ihres Satzes über Gebühr erweitern oder auf eine falsche Theorie stützen. Der Satz „über den Geschmack läßt sich nicht streiten", bedeutet für sie, daß der Ausdruck gleicher Natur sei mit Lust und Unlust, die jeder nach seiner Art empfindet und über die sich nicht streiten läßt. Aber Lust und Unlust sind, wie wir wissen, organische Empfindungen; und infolgedessen gelangen die Relativisten dahin, die besondere Natur des ästhetischen Vorganges zu leugnen, indem sie wieder einmal Ausdruck und Eindruck verwechseln.

Die richtige Lösung liegt in der Verwerfung des Relativismus oder Psychologismus, sowie des falschen Absolutismus und in der Erkenntnis, daß das Kriterium des Geschmacks zwar absolut ist, daß aber diese seine absolute Qualität nicht die des Verstandes ist, der sich in Gedankenreihen entwickelt: sondern die anschauliche Absolutheit der Phantasie. Wir erkennen als schön jeden Akt der ausdrückenden Tätigkeit, der wirklich ein solcher ist, und als häßlich jeden Vorgang, in dem die ausdruckgebende Aktivität und die Passivität in ungelöstem und ungeordnetem Streit geblieben sind.

Kritik des relativen Relativismus

Zwischen den Absolutisten und Relativisten (deren Widerstreit nicht nur der Ästhetik angehört, sondern auch in der Ökonomie wieder auftritt) gibt es eine dritte Meinung, die man die der relativen Relativisten nennen könnte. Diese behaupten wohl die Existenz absoluter Werte auf anderen Gebieten, wie z. B. in der Logik und Ethik, leugnen sie aber auf dem ästhetischen Gebiet. Daß man über Wissenschaft und Sittlichkeit streitet, das scheint ihnen natürlich und recht; die Wissenschaft beruhe auf dem allgemeinen Begriff, der allen Menschen gemein ist, und die Sittlichkeit auf der Pflicht, die gleichfalls ein Gesetz der menschlichen Natur ist; aber nicht so die Kunst, die auf der Phantasie beruht. Nun ist aber erstens die Tätigkeit der Phantasie eine allgemeine und gehört ebensogut zur menschlichen Natur, wie der logische Begriff und die praktische Pflicht; dann aber ist vor allem gegen die angeführte Mittelmeinung ein vernichtender Einwand zu erheben: Wird die Absolutheit der Phantasie geleugnet, so wird damit auch die der intellektuellen oder begriffsmäßigen Wahrheit und damit weiterhin auch die der Sittlichkeit geleugnet. Hat die Sittlichkeit denn nicht die logischen Distinktionen zur Voraussetzung? Und wie können die Distinktionen zu unserer Erkenntnis gelangen außer in Worten und Ausdrücken, das heißt in Formen, die der Phantasie

angehören? Sobald man die Absolutheit der Phantasie nimmt, wankt das Leben des Geistes in seinem Grunde.

Einwand auf Grund des Wechselns der Reizmittel und des Organismus

Dennoch ist die Verschiedenheit der Urteile eine Tatsache, an der man nicht zweifeln kann. Die Menschen sind uneins in ihren logischen, sittlichen, ökonomischen Wertungen; ebenso uneins oder noch mehr in den ästhetischen Wertungen. Wenn einige der oben angeführten Gründe (die Eile, die Vorurteile, die Leidenschaften usw.) die Bedeutung dieser Uneinigkeit verringern, so heben sie sie darum nicht auf. Wir haben, als wir von den Reizmitteln der Reproduktion sprachen, einen Vorbehalt gemacht, eine Vorsicht angewendet: wir haben gesagt, daß die Reproduktion stattfindet, wenn alle anderen Bedingungen die gleichen bleiben. Bleiben diese Bedingungen wohl die gleichen? Entspricht diese Annahme der Wirklichkeit?

Es scheint, daß dem nicht so sei. Um mit Hilfe eines geeigneten physischen Reizmittels einen Eindruck mehrere Male hervorzurufen, ist es nötig, daß das physische Reizmittel sich nicht verändere und daß der Organismus sich in dem gleichen psychologischen Zustand befinde, in dem er war, als er den Eindruck empfing, der reproduziert werden soll. Nun ist es eine Tatsache, daß das physische Reizmittel sich beständig verändert und desgleichen auch der psychologische Zustand.

Die Ölgemälde werden schwarz, die Farben der Fresken verbleichen, Statuen verlieren Nasen, Hände und Beine, die Architekturen verwittern oder verfallen gänzlich oder zum Teil, die Tradition für die Aufführung eines Musikstückes geht verloren, der Text eines Dichters wird durch schlechte Abschreiber oder schlechte Drucke verdorben. Das sind deutliche Beispiele der Veränderungen, die sich tagtäglich an den physischen Objekten oder Reizmitteln vollziehen. Was den psychologischen Zustand betrifft, so wollen wir uns nicht bei dem Fall aufhalten, daß Menschen taub oder blind werden, das heißt ganze Reihen psychischer Eindrücke verlieren; denn das ist nur ein besonderer Fall und von untergeordneter Bedeutung gegenüber der grundlegenden, täglichen, unvermeidlichen Erscheinung, daß die Gesellschaft um uns und die inneren Bedingungen unseres individuellen Lebens sich unaufhörlich verändern. Die phonischen Äußerungen, wie z. B. die Worte und Verse von Dantes Göttlicher Komödie müssen auf einen italienischen Staatsbürger, der sich im dritten Rom mit Politik

beſchäftigt, einen ganz anderen Eindruck machen als etwa auf einen wohlunterrichteten und begabten Zeitgenoſſen des Dichters. Bei demſelben individuellen Dichter kann ein Gedicht, das er in der Jugend verfaßt, doch unmöglich den gleichen Eindruck machen, wenn er es im Greiſenalter unter völlig veränderten pſychiſchen Bedingungen wieder lieſt. Die Madonna Cimabues iſt noch immer in Santa Maria Novella; aber ſagt dieſe Madonna dem Beſucher von heute dasſelbe wie den Florentinern des 13. Jahrhunderts? Und wenn auch die Zeit ſie nicht geſchwärzt hätte, müßte der Eindruck nicht dennoch ein vollkommen verſchiedener ſein?

Kritik der Einteilung der Zeichen in natürliche und konventionelle

Es iſt wahr, daß einige Äſthetiker zwiſchen Reizmitteln und Reizmitteln zu unterſcheiden ſuchten; und zwar zwiſchen natürlichen Zeichen und konventionellen, von denen den erſteren eine konſtante Wirkung und auf alle zukäme, den letzteren nur eine ſolche für beſchränkte Kreiſe. „Natürliche Zeichen“ wären z. B. die der Malerei, „konventionelle“ die Worte der Poeſie. Aber der Unterſchied zwiſchen beiden iſt nur ein gradueller. Viele Male iſt behauptet worden, daß die Malerei eine Sprache ſei, die jeder verſtehe; im Gegenſatz zur Poeſie: Leonardo ſah darin eines der Vorrechte ſeiner Kunſt, daß ſie „nicht der Dolmetſcher brauche in verſchiedenen Sprachen wie die Literatur“, und daß ſie Menſchen und Tieren genüge; und er erzählt die Anekdote vom Bilde eines Familienvaters, „das die kleinen Kinder, die noch in den Windeln waren, liebkoſten und desgleichen der Hund und die Katze desſelben Hauſes“. Aber andere Anekdoten, wie die von den Wilden, die die Figur eines Soldaten für die eines Bootes hielten, oder vor dem Porträt eines Mannes zu Pferd glaubten, daß er nur ein Bein habe, müſſen den Glauben an die kunſtverſtändigen Säuglinge, Hunde und Katzen erſchüttern. Zum Glück ſind gar keine ſchwierigen Unterſuchungen notwendig, um zu erkennen, daß die Bilder gerade wie die Poeſie ihre Wirkung nur auf vorbereitete Seelen ausüben. Es gibt keine „natürlichen“ Zeichen: alle Zeichen ſind in gleicher Weiſe konventionell, das heißt hiſtoriſch bedingt.

Die Überwindung der Verſchiedenheit

Wie will man nun, wenn die Dinge ſo liegen, erreichen, daß der Ausdruck durch den phyſiſchen Gegenſtand reproduziert werde? Wie die gleiche Wirkung erreichen, wenn die Bedingungen nicht mehr die gleichen

sind? Sollte es nicht scheinen, als ob man schließen müßte, daß die Ausdrücke trotz den zu eben diesem Zweck geschaffenen physischen Instrumenten unreproduzierbar sind; und daß das, was man *Reproduktion* nennt, in stets *neuen* Ausdrücken besteht?

Dieser Schluß wäre in der Tat unvermeidlich, wenn die Verschiedenheit der physischen und psychischen Bedingungen wesentlich und an sich *unüberwindlich* wäre. Da aber die Unüberwindlichkeit nicht den Charakter der Notwendigkeit trägt, so müssen wir im Gegenteil schließen, daß „die Reproduktion stets stattfindet, so oft wir uns in die gleichen Bedingungen versetzen können, unter welchen das Reizmittel (das physisch Schöne) hervorgebracht wurde".

Und daß wir uns in diese Bedingungen *versetzen* können, das ist nicht nur eine abstrakte Möglichkeit, sondern wir versetzen uns *tatsächlich* unaufhörlich in sie. Das individuelle Leben, das die Gemeinschaft mit uns selbst (nämlich mit unserer Vergangenheit) bedeutet, und das soziale Leben, das die Gemeinschaft mit unseresgleichen ist, wären sonst nicht möglich.

Die Restaurierungen und die historische Interpretation

Was den physischen Gegenstand anbelangt, so bemühen sich die Paleographen und die Philologen, die die Texte in ihrer ursprünglichen Physiognomie herstellen, sowie die Leute, die Bilder und Statuen restaurieren und alle Arbeiter ähnlicher Gattung, dem physischen Objekt seine ganze ursprüngliche Energie zu erhalten oder wiederzugeben. Sicherlich, diese Bemühungen gelingen nicht immer oder gelingen nie vollständig, und es ist uns niemals oder so gut wie niemals gegeben, eine vollständige Restauration bis auf die kleinsten Einzelheiten zu erzielen. Aber das Unüberwindliche ist hier lediglich zufällig und nebensächlich, und wir können darüber nicht die günstigen Resultate verkennen, die erzielt werden.

Und desgleichen arbeitet die historische Interpretation daran, die psychologischen Bedingungen in uns wiederherzustellen, die sich im Verlaufe der Geschichte geändert haben; sie belebt das Tote, vervollständigt das Fragmentarische und lehrt uns die Art, ein Kunstwerk (ein physisches Objekt) so zu sehen, wie sein Urheber es im Augenblick sah, als er es erschuf.

Eine Bedingung der historischen Interpretation ist die *Tradition*, durch die es möglich wird, die zerstreuten Strahlen zu sammeln und in einem Brennpunkt zu vereinigen. Wir umgeben vermittelst des Gedächtnisses das physische Reizmittel mit all den Erscheinungen, unter

denen es entstand, und so machen wir es möglich, daß es auf uns wirkt, wie es auf seinen Schöpfer wirkte.

Wo die Tradition erloschen ist, da hört die Interpretation auf; dann bleiben die Erzeugnisse der Vergangenheit stumm für uns. So sind z. B. die *Ausdrücke*, die uns in den etruskischen oder messapischen Inschriften hinterlassen sind, für uns unerreichbar. So kann man die Ethnographen noch heute über einige Erzeugnisse der Kunst der Wilden streiten hören, ob sie *Malereien* oder *Inschriften* seien; dem Archäologen oder dem Prähistoriker gelingt es nicht immer, mit Sicherheit festzustellen, ob die Gebilde, die man auf den Keramiken einer bestimmten Gegend oder auf anderen Gebrauchswerkzeugen findet, religiösen oder profanen Inhalts sind. Aber das Aufhören der Interpretation so gut wie das der Restitution ist niemals eine Schranke, die definitiv unüberwindlich wäre: die Entdeckungen neuer historischer Quellen und neuer Arten, die alten besser auszubeuten, Entdeckungen, die täglich gemacht werden und von denen man hoffen darf, daß sie immer größer werden, gehen gerade auf die Wiedererweckung erloschener Traditionen aus.

Man kann allerdings nicht leugnen, daß die irrtümliche historische Interpretation bisweilen gleichsam *Palimpseste* erzeugt, indem sie uns *neue Ausdrücke über den alten*, künstlerischen Phantasien an Stelle historischer Reproduktionen gibt. Der sogenannte „Reiz der Vergangenheit" hängt zum Teil von diesen unseren Ausdrücken ab, mit deren Gewebe wir die tatsächlichen historischen Ausdrücke überziehen. So hat man in den Werken der hellenischen Plastik die Ruhe und die heitere Lebensanschauung jener Völker entdecken wollen, die den allgemeinen Schmerz des Daseins so quälend empfunden haben; so wollte man in den Figuren der byzantinischen Heiligen sogar den „Schrecken des Jahres Eintausend" sehen, jenen Schrecken, der doch nur ein Mißverständnis und eine von späten Gelehrten erfundene Legende ist. Aber die historische Kritik strebt dahin, diese Phantastereien immer mehr einzuschränken und den Gesichtspunkt, von dem aus die Dinge zu betrachten sind, mit Genauigkeit festzustellen.

Dank dem eben beschriebenen Prozeß leben wir in Gemeinschaft mit den anderen Menschen der Gegenwart wie der Vergangenheit; und weil wir bisweilen und sogar oft nur vor dem Unverstandenen und dem Mißverstandenen stehen, so müssen wir noch nicht schließen, daß wir, wenn wir eine *Zwiesprache* zu führen glauben, immer nur ein *Selbstgespräch* halten; ja, daß wir nicht einmal das *Selbstgespräch* zu wiederholen imstande sind, das wir ein früheres Mal mit uns geführt haben.

XVII

Die historische Kritik in der Literatur und in der Kunst — Ihre Wichtigkeit

Diese kurze Auseinandersetzung der Methode, durch welche die Wiederherstellung der ursprünglichen Bedingungen, unter denen das Kunstwerk erzeugt wurde und dadurch auch die Möglichkeit der Reproduktion und des Urteils erzielt wird, zeigt, wie überaus wichtig die Aufgabe der historischen Forschungen ist, die sich mit den Werken der Kunst und Literatur beschäftigen, wie wichtig das ist, was man gewöhnlich die „historische Methode" oder die „historische Kritik" in Literatur und Kunst nennt.

Ohne die Tradition und historische Kritik würde der Genuß aller oder fast aller Kunstwerke, die die Menschheit einmal hervorgebracht, unwiederbringlich verloren gehen. Wir stünden nicht hoch über den Tieren, die in der. bloßen Gegenwart und in einer ganz nahen Vergangenheit aufgehen. Toren sind es, die den verachten oder verlachen, der einen authentischen Text wiederherstellt, der den Sinn der Worte und den Sprachgebrauch erklärt, der die Zustände untersucht, in denen ein Künstler lebte und alle jene Arbeiten vollbringt, die die Züge und das ursprüngliche Kolorit eines Kunstwerkes wieder aufleben lassen.

Bisweilen soll das verächtliche oder absprechende Urteil die vermeintliche oder bewiesene Nutzlosigkeit so vieler Forschungen für das richtige Verständnis eines Kunstwerkes treffen. Hiegegen ist zunächst zu bemerken, daß die historischen Forschungen nicht nur dem einen Zweck dienen, uns zur Reproduktion und Beurteilung künstlerischer Werke zu verhelfen: die Biographie eines Schriftstellers oder Künstlers z. B. und die Untersuchung der Sitten einer Zeit haben auch ein Ziel und ein Interesse an sich. Will man aber auf jene historischen Forschungen anspielen, die scheinbar kein Interesse irgend welcher Art gewähren und keinem Zwecke dienen, so muß gesagt werden, daß auch der Geschichtsforscher sich oft mit der wenig ruhmbringenden, aber äußerst nützlichen Arbeit abgeben muß, wie es das bloße Verzeichnen von Tatsachen ist, die zwar zunächst formlos, unzusammenhängend und bedeutungslos bleiben, aber gleichsam ein Reservoir und ein Schacht für den künftigen Historiker sind, oder wer immer sonst ihrer irgendwie bedürfen wird. In einer Bibliothek werden auch solche Bücher aufgestellt und auf den Zetteln verzeichnet, die niemand zu lesen begehrt, nach denen aber doch das eine

oder das andere Mal gefragt werden könnte. Sicherlich so wie ein verständiger Bibliothekar der Erwerbung und Katalogisierung jener Bücher den Vorzug gibt, von denen er voraussieht, daß sie die meisten und besten Dienste leisten werden, so haben auch verständige Forscher eine Witterung dafür, was aus dem Tatsachenmaterial, das sie durchsuchen, dienlich ist oder am leichtesten dienlich werden kann, während andere Minderverständige, Minderbegabte, Ungeduldigere unnützes Zeug, Abfall und Schnitzel anhäufen und sich in Spitzfindigkeiten und kleinlichen Erörterungen verlieren. Das aber ist eine Frage der Ökonomie der Forschung und geht uns hier nichts an. Das geht höchstens den Meister an, der die Aufgabe stellt, den Herausgeber, der den Druck bezahlt, und den Kritiker, der die Forschungsarbeiter zu loben oder zu tadeln berufen ist.

Es ist andererseits klar, daß alle historischen Forschungen, die auf die Beleuchtung und auf das Verständlichmachen eines Kunstwerkes verwendet werden, an sich noch nicht genügen, es in unserem Geist wieder auferstehen zu lassen und uns seine Beurteilung zu ermöglichen. Guter Geschmack und eine rege, wohlgeübte Phantasie sind die Voraussetzung fruchtbringender Forschungen. Die größte historische Gelehrsamkeit kann mit rohem oder sonst mangelhaftem Geschmack verbunden sein, mit einer Phantasie, der es an Regsamkeit gebricht, mit einem trockenen und kalten Gemüt, dem das Verständnis der Kunst versagt ist. Welches ist das geringere Übel? Große Gelehrsamkeit mit mangelhaftem Geschmack oder ein natürlicher Geschmack bei großer Unwissenheit? Diese Frage ist oft aufgeworfen worden, und es dürfte schwer fallen, sie zu lösen, da man von zwei Übeln immer am liebsten keines hätte; dem bloß Unterrichteten wird es niemals gelingen, mit den großen Geistern in innige Verbindung zu kommen, und er wird ewig durch die Höfe, die Treppen und die Vorräume ihrer Paläste kreisen; der Wohlbegabte, dem es an Wissen fehlt, schreitet entweder gleichgültig an Meisterwerken vorüber, die ihm nicht zugänglich sind, oder anstatt die Kunstwerke so aufzufassen, wie sie tatsächlich aufzufassen sind, erfindet er deren neue in seiner Phantasie: die Arbeitsamkeit des ersten vermag wenigstens die anderen zu erleuchten, während die Genialität des zweiten ganz unfruchtbar bleibt. Wie sollte man also nicht von diesem Gesichtspunkt aus, dem kollektiven und sozialen Gesichtspunkt, den ersten dem zweiten vorziehen? Den gewissenhaften Gelehrten dem unvollkommenen Genie?

Die Kunst- und Literaturgeschichte — Ihre Unterscheidung von der historischen Kritik und vom ästhetischen Urteil

Von jenen historischen Arbeiten, die die Kunstwerke wohl heranziehen, aber für Zwecke, die abseits liegen (Biographien, Kulturgeschichte, religiöse und politische Geschichte usw.), sowie von jenen historischen gelehrten Arbeiten, die nur den Zweck haben, die ästhetische Synthese der Reproduktion vorzubereiten, muß man die Geschichte von Kunst und Literatur sorgfältig unterscheiden.

Was nun die erstgenannten Arbeiten betrifft, so brauchen wir die Sache nicht weiter zu verfolgen: der Unterschied solcher Werke von der Kunst- und Literaturgeschichte liegt auf der Hand. Diese hat die Kunstwerke selbst zum Gegenstand, jene rufen die Kunstwerke auf und befragen sie, aber nur als Zeugen, um von ihnen die Wahrheit über andere Vorgänge nicht ästhetischer Natur zu erfahren. Minder tiefgehend könnte der Unterschied zwischen der gelehrten Arbeit, die es sich zur Aufgabe stellt, das Verständnis der Kunstwerke zu erhellen, und zwischen der Kunst- und Literaturgeschichte scheinen. Dennoch ist er auch hier ein sehr großer. Jene Gelehrtenarbeit, jene Vorbildung ist einfach darauf gerichtet, einen inneren Vorgang, nämlich eine ästhetische Reproduktion hervorzurufen. Die Kunst- und Literaturgeschichte hingegen entsteht erst, nachdem eine solche Reproduktion stattgefunden hat; sie bedeutet demnach eine Arbeit, die über sie hinausgeht.

Die Aufgabe der Kunst- und Literaturgeschichte ist, wie jeder Geschichte, uns genau zu sagen, welche Vorgänge sich in Wirklichkeit ereignet haben, und zwar welche künstlerischen und literarischen Vorgänge. Wer, nachdem er die notwendige historische Bildung sich angeeignet hat, ein Kunstwerk in sich reproduziert und genießt, der kann ein einfacher Mensch von Geschmack bleiben oder allenfalls die eigene Empfindung durch einen Ausruf „wie schön!“ oder „wie häßlich!“ zum Ausdruck bringen: er wird darum noch nicht ein Kunst- oder Literarhistoriker. Um dies zu werden, muß er auf die einfache Reproduktion einen zweiten inneren Vorgang folgen lassen. Und welcher ist dieser zweite Vorgang? Es ist wiederum ein Ausdruck und zwar: der Ausdruck der erfolgten Reproduktion; es ist die historische Schilderung, Auseinandersetzung oder Darstellung. Zwischen dem Menschen von Geschmack und dem Historiker ist also folgender Unterschied: daß der erste lediglich das Kunstwerk wieder in sich hervorruft, der zweite, nachdem er es hervorgerufen, dies auch zur

Darstellung bringt. Die Kunst- und Literaturgeschichte ist daher ein (historisches) Kunstwerk über ein oder mehrere andere Kunstwerke.

Die Bezeichnung Kunstkritiker oder Literaturkritiker wird in verschiedenem Sinne gebraucht: bisweilen sind sie auf den Gelehrten angewendet, der im Dienst der Literatur arbeitet, bald wieder auf den Historiker, der die Kunstwerke der Vergangenheit in ihrer Wirklichkeit darstellt, und oft auch auf beide. Bisweilen versteht man unter dem Kritiker im engeren Sinne den, der die Werke der zeitgenössischen Literatur beurteilt und beschreibt, und unter dem Historiker denjenigen, der sich mit den Werken einer mehr vergangenen Literatur beschäftigt. Aber all dies ist nur Sprachgebrauch und beruht auf bloß empirischen Unterscheidungen, die man vernachlässigen kann. Ein wahrer Unterschied besteht zwischen dem Unterrichteten, dem Menschen von Geschmack und dem Kunsthistoriker; Worte, die gleichsam drei aufeinanderfolgende Arbeitsstadien bezeichnen, von denen jedes relativ unabhängig ist, nämlich unabhängig vom folgenden, aber nicht vom vorhergehenden. Es gibt, wie wir gesehen haben, einfach unterrichtete Leute, die in keinem hervorvorragenden Grad die Fähigkeit besitzen, ein Kunstwerk zu verstehen; Leute, die unterrichtet sind und Geschmack haben, aber ihrerseits unfähig sind, auch nur eine Seite von Kunst- oder Literaturgeschichte zu formulieren, während der wahre Historiker als notwendige Vorstufen den Gelehrten und den Mann von Geschmack in sich einschließen und neben den Qualitäten dieser auch noch die Fähigkeit der historischen Darstellung besitzen muß.

Die Methodik der Kunst- und Literaturgeschichte

Die Methodik der Kunst- und Literaturgeschichte bietet Probleme und Schwierigkeiten, von denen einige aller Geschichte gemeinsam sind, andere speziell der Kunst- und Literaturgeschichte eigentümlich sind.

Man pflegt die Geschichte einzuteilen in Menschengeschichte, Naturgeschichte und Geschichte, die aus beiden vorhergehenden gemischt ist. Wir unterlassen es hier, diese Einteilung auf ihre Stichhaltigkeit zu prüfen. Es ist jedenfalls klar, daß die Kunst- und Literaturgeschichte zur erstgenannten Art gehört, da sie sich mit einer geistigen Aktivität, also mit etwas, was dem Menschen eigentümlich ist, befaßt.

Kritik des Problems vom Ursprung der Kunst

Aus dieser Beobachtung ergibt sich als notwendige Folge, daß es absurd ist, die Frage nach dem Ursprung der Kunst als historisches Problem zu stellen. Man muß allerdings zunächst bemerken, daß man mit dem Ausdruck „Ursprung der Kunst" sehr verschiedene Dinge bezeichnen kann. „Ursprung" bedeutet sehr oft nichts anderes als Natur oder Wesen des künstlerischen Vorgangs: in diesem Fall ist das Problem ein wissenschaftliches oder philosophisches, eben das Problem, das unsere Abhandlung über die Ästhetik zu lösen versucht hat. In anderen Fällen hat man unter „Ursprung" ich weiß nicht was für eine ideale Genesis verstanden, die Forschung nach dem Sinn der Kunst, die Deduktion des künstlerischen Vorgangs aus irgend einem höchsten Prinzip, das Geist und Natur in sich einschließt: das ist ein metaphysisches Problem und unseres Erachtens ein Problem, das es gar nicht gibt, das nur imaginärer Natur ist. Wenn aber jemand im prägnanten Sinn danach forschen wollte, in welcher Weise die künstlerische Funktion sich historisch gebildet und entwickelt hat, der würde das Opfer eines Mißverständnisses. Wenn der Ausdruck die erste Form des Bewußtseins ist, wenn es der Schritt ist, durch den das Tier sich in den Menschen verwandelt, wenn es die menschliche Epigenesis ist, wie kann man den historischen Ursprung dessen suchen, was nicht von der Natur hervorgebracht ward und selbst die Voraussetzung der menschlichen Geschichte bildet? Wie die historische Entstehung dessen suchen wollen, was das schöpferische Moment der Wirklichkeit selbst ist? Das Mißverständnis entstand dadurch, daß man die Kunst mit den menschlichen Einrichtungen verglich, die sich in der Tat im Laufe der Geschichte gebildet haben und in ihrem Lauf wieder geschwunden sind oder schwinden können. Zwischen dem ästhetischen Vorgang und einer menschlichen Einrichtung, wie etwa der monogamischen Ehe oder des Lehenswesens, herrscht ein Unterschied, den man in gewissem Sinn dem zwischen dem einfachen Körper und dem zusammengesetzten der Chemie vergleichen könnte: die Entstehung des einfachen Körpers, des Elementes läßt sich nicht angeben, sonst wäre es eben kein Element. Wenn man seine Entstehung entdeckt, hört es auf ein Element zu sein und wird eine Zusammensetzung.

Ein streng historisches Problem ist das des Ursprungs der Kunst allerdings dann, wenn damit die Frage nicht etwa nach der Entstehung der Funktion gemeint ist, sondern die nach dem wo und wann die Kunst

zum erstenmal erschien, zum mindesten in bedeutungsvoller Art, und an welchem Punkte oder in welcher Gegend des Erdkreises, an welchem Punkte oder in welcher Epoche seiner Geschichte? Also nicht mehr das Problem ihrer Ursprungs, wohl aber das ihrer ältesten oder primitivsten Geschichte. Dieses Problem ist eins mit dem Erscheinen der menschlichen Kultur auf der Erde; denn ein Mensch, der noch keine Anschauung hat und sich nicht ausdrückt, ist noch nicht Mensch. Um ein solches Problem zu lösen, fehlen uns sicherlich die Daten, nicht aber die abstrakte Möglichkeit, sowie es auf der anderen Seite Versuche einer Lösung und Hypothesen in Fülle gibt.

Das Kriterium des Fortschritts und die Geschichte

Jede Darstellung der menschlichen Geschichte hat den Begriff des Fortschritts zur Grundlage. Unter Fortschritt ist aber nicht das phantastische und metaphysische „Gesetz des Fortschritts" zu verstehen, das die Geschlechter der Menschen mit unwiderstehlicher Kraft zu, man weiß nicht was für Zielen, führen soll, das die Geschichte in all ihren Teilen durchdringen und in jedem ihrer Schritte bestimmen soll: den Plan der Vorsehung, den wir erraten und in seiner Logik begreifen können sollen. Die Annahme eines Gesetzes solcher Art bedeutet die Aufhebung und Leugnung der Geschichte selbst, der Zufälligkeit und des empirischen Charakters, der den konkreten Vorgang von der Abstraktion unterscheidet. Und aus dem gleichen Grunde hat der Fortschritt auch nichts mit dem sogenannten „Gesetz der Evolution" zu tun, welches entweder den konkreten Vorgang der Wirklichkeit bezeichnet, die sich entwickelt (das heißt eben Wirklichkeit ist), und dann ist sie kein Gesetz; oder sie ist ein Gesetz, dann fällt sie mit dem metaphysischen Gesetz des Fortschritts zusammen. Der Fortschritt ist nichts anderes als der Begriff der menschlichen Geistestätigkeit selbst, die die Materie, die die Natur ihr bietet, bearbeitet, ihre Hindernisse überwindet und sie ihren Zielen unterwirft.

Dieser Begriff des Fortschritts als der menschlichen Geistestätigkeit in ihrer Anwendung auf eine gegebene Materie ist der Gesichtspunkt des Historikers der Menschheit. Ein Historiker, der nicht einfach ein Zusammensteller zusammenhangloser Tatsachen, also ein einfacher Forscher, oder ein einfach berichtender Chronist ist, kann nicht die kleinste Erzählung menschlicher Ereignisse zusammenstellen, wenn er nicht einen ganz bestimmten Gesichtspunkt hat, das heißt eine eigene Idee von der Art, in welcher Weise das menschliche Problem, dessen Geschichte er schreibt,

sich lösen sollte. Aus der verworrenen und widerspruchsvollen Masse der rohen Tatsachen kann er zum historischen Kunstwerk nicht anders gelangen, als durch eben diesen seinen Urbegriff, der es ihm möglich macht, aus jener rohen und ungeordneten Masse eine bestimmte Darstellung herauszuschnitzen. Der Historiker einer sozialen Bewegung muß das Ziel kennen, auf welches die Bewegung sich bezieht; wer die Geschichte eines Volkes schreibt, wird seine Fortschritte und Rückschritte im Hinblick auf die Ideale der menschlichen Kultur schildern; wer die Geschichte einer Wissenschaft schreibt, die Fortschritte und Rückschritte dieser Wissenschaft im Hinblick auf das, was nach seiner Überzeugung in dieser Wissenschaft die Wahrheit ist.

Wir können uns hier nicht damit aufhalten, die Notwendigkeit und Unentbehrlichkeit dieses subjektiven Kriteriums — das sich mit der größten Objektivität und Unparteilichkeit und Gewissenhaftigkeit im Zusammenstellen der tatsächlichen Daten verträgt, ja, ihre Grundlage ist — in jeder Darstellung der Geschichte der Menschheit und ihrer Werke und Handlungen zu beweisen. Es genügt, irgend ein historisches Werk zu lesen, um sogleich den Gesichtspunkt des Autors zu entdecken, wenn dieser ein Historiker ist, der den Namen verdient und weiß, was er schreibt. Es gibt liberale Historiker und reaktionäre, rationalistische oder katholische, was die politische oder soziale Geschichte anbelangt; metaphysische Historiker, empiristische, skeptische, idealistische, spiritualistische, was die Geschichte der Philosophie anbelangt. Rein historische Historiker gibt es nicht und kann es nicht geben. Hatten Thukydides und Polybios, Livius und Tacitus, Machiavelli und Guicciardini, Giannone und Voltaire und in unserem Jahrhundert Guizot und Thiers, Macaulay und Balbo, Ranke und Mommsen, hatten sie vielleicht keine politischen und sozialen Ansichten? Und in der Geschichte der Philosophie, von Hegel angefangen, der sie zuerst zur Höhe erhoben, bis zu Ritter, Zeller, Cousin oder Lewis und bis zu unserem Spaventa, wer von ihnen hätte nicht sein Kriterium des Fortschritts gehabt? Gibt es in der Geschichtsschreibung der Ästhetik selbst ein einziges Werk von irgend welchem Wert, das nicht vom Gesichtspunkt, sei es dieser oder jener metaphysischen Ästhetik (etwa der Hegelschen oder Herbartschen), oder von einem sensualistischen Gesichtspunkt oder von einem eklektischen geleitet wäre? Um der unausweichlichen Notwendigkeit des Parteinehmens zu entgehen, müßte der Historiker ein politischer oder wissenschaftlicher Eunuch werden; und die Geschichtsschreibung ist keine Aufgabe für Eunuchen. Die sind höchstens dazu gut,

jene dicken Bände nicht unnützlicher Gelehrsamkeit (olumbis atque fracta) zusammenzutragen, die man nicht ohne Grund eine Mönchsgelehrsamkeit nennt.

Wenn demnach der Begriff des Fortschritts als Gesichtspunkt, als Kriterium unvermeidlich ist, so ist das beste, was man tun kann, nicht zu versuchen, ihm zu entgehen, sondern sich ein möglichst wertvolles Kriterium zu wählen. Und dahin strebt jeder mit all seinen Kräften in der Zeit, in der er sich langsam und ernst die eigene Ansicht, die eigene Überzeugung bildet. Man glaube den Historikern nicht, die da vorgeben, die Tatsachen befragen zu wollen und nichts, absolut nichts Eigenes in sie hineinzutragen: das ist nur eine naive Selbsttäuschung; wenn sie wirklich Historiker sind, werden sie immer etwas Eigenes hineinlegen, auch ohne es zu bemerken; oder sie werden glauben, es vermieden zu haben, weil sie es nur zwischen den Zeilen angedeutet; das aber ist erst recht die eindringlichste und überzeugendste Art, seine Meinung den anderen beizubringen.

In der Kunst- und Literaturgeschichte gibt es keine einheitliche Fortschrittslinie

Des Kriteriums des Fortschritts kann also die Kunst- und Literaturgeschichte so wenig entraten, wie irgend eine andere Geschichte seiner entraten kann. Was ein gegebenes Kunstwerk wirklich ist, können wir nicht auseinandersetzen, ohne das künstlerische Problem festzustellen, das sein Schöpfer lösen sollte, und ohne anzugeben, ob ihm die Lösung gelungen ist oder inwieweit und warum er sie verfehlt hat. Aber das Kriterium des Fortschritts nimmt in der Kunst- und Literaturgeschichte eine ganz spezielle Form an, die von jener Form, welche es in der Geschichte der Wissenschaften annimmt, sehr verschieden ist, wie es eben der verschiedenen Natur des ästhetischen und des wissenschaftlichen Vorganges entspricht.

Die Geschichte der Wissenschaft können wir auf einer einzigen Linie von Fortschritt und Rückschritt darstellen. Die Wissenschaft ist der Begriff des Allgemeinen, und ihre Probleme lassen sich in einem einzigen gewaltigen System oder in einem Problem, das alle anderen umfaßt, zusammenfassen, unterordnen, beiordnen und vereinigen. Mit diesem einen Problem von der Natur der Wirklichkeit und der Erkenntnis haben alle Denker sich abgequält: indische Philosophen und griechische, christliche und mohammedanische, geschorene Häupter und Häupter im Turban, Häupter in Perrücken und Häupter im schwarzen Barett, wie Heine sagte; und es werden sich gleich den unseren die zukünftigen Geschlechter damit quälen. Aber die Kunst ist Anschauung, und die Anschauung ist Individualität,

und die Individualität wiederholt sich nicht. Es wäre daher ganz verfehlt, die Geschichte der künstlerischen Produktion des Menschengeschlechts auf einer einzigen fortschreitenden und rückschreitenden Linie darzustellen.

Die Geschichte der ästhetischen Produktion bildet gleichsam ein System von fortschreitenden Kreisen, von denen aber jeder sein eigenes Problem hat und nur im Hinblick auf dieses Problem einen Fortschritt kennt. Wenn viele sich an einem gleichen Stoff bemühen, ohne daß es ihnen gelingt, ihm die geeignete Form zu geben, sie aber wohl sich dieser Form nähern, dann sagt man, findet da ein Fortschritt statt; und wenn der kommt, der jenem Stoff die definitive Form gibt, dann sagt man, daß der Kreis geschlossen ist; und der Fortschritt ist zu Ende. Ein typisches Beispiel hierfür bietet der Fortschritt in der zersetzenden Bearbeitung der ritterlichen Stoffe in der Renaissance von Pulci bis Ariost. Wollte man noch weiter bei demselben Stoff beharren, so würde man nichts erreichen, als Wiederholungen oder Nachahmungen, Abschwächungen oder Übertreibungen, jedenfalls aber ein Verderben des schon Erreichten, das heißt also die Dekadenz, wie die Epigonen Ariosts es getan. Der Fortschritt beginnt erst dann, wenn ein neuer Kreis beginnt: Beispiel Cervantes, der offener und bewußter ironisch ist. Und worin bestand die allgemeine Dekadenz der italienischen Literatur am Ende des 16. Jahrhunderts, als darin, daß man nichts mehr zu sagen hatte und die schon gefundenen Motive wiederholte und übertrieb? Wenn die Italiener der genannten Epoche wenigstens gewußt hätten, ihrer Dekadenz Ausdruck zu geben, dann wären sie gar nicht ganz dekadent gewesen und hätten die literarische Bewegung, die in der Zeit ihrer Wiedererhebung einsetzte, antizipiert. Wo der Stoff nicht der gleiche ist, dort gibt es auch keinen fortschreitenden Kreis: weder bedeutete Shakespeare einen Fortschritt gegenüber Dante, noch Goethe gegenüber Shakespeare; sondern Dante bedeutete höchstens einen Fortschritt gegenüber den mittelalterlichen Verfassern von Visionen, sowie Shakespeare gegenüber den Dramenschreibern der elisabethinischen Zeit, und Goethe im Werther und im ersten Faust gegenüber den Schriftstellern des Sturm und Drang. Selbst die Kunst der wilden Völker ist als Kunst nicht geringer als die der kultiviertesten, sobald sie nur den Eindrücken des Wilden völlig entspricht.

Verfehlungen gegen dieses Gesetz

Gegen diese besondere Gestalt des Kriteriums des Fortschritts in der Kunst- und Literaturgeschichte haben viele gesündigt und sündigen viele

noch heute; es gibt Leute, die die Kindheit der italienischen Kunst in Giotto darstellen wollen und ihre Reife in Raffael und Tizian; als ob Giotto nicht etwas in sich Vollendetes gewesen wäre und in der Bearbeitung des Gefühlsstoffes, den er in seiner Seele trug, so vollkommen, als man nur sein konnte. Sicherlich war er nicht imstande, einen Körper zu zeichnen wie Raffael, noch ihm Farben zu geben wie Tizian; aber wäre vielleicht Raffael oder Tizian imstande gewesen „die Vermählung des heiligen Franz mit der Armut" oder „den Tod des heiligen Franz" zu schaffen wie Giotto? Der Geist des einen war noch nicht von jener blühenden körperlichen Entfaltung angezogen, die die Renaissance zu Ehren brachte und zum Gegenstand ihrer Studien machte; der Geist der anderen fand kein Interesse an gewissen Regungen von Zartheit und Glut, die den Menschen des 13. Jahrhunderts anzogen. Wie also da einen Vergleich anstellen, wo das Gemeinsame für den Vergleich mangelt?

An dem gleichen Fehler leiden die berühmten Einteilungen der Kunstgeschichte in die orientalische Periode, als die des Mißverhältnisses zwischen Form und Idee mit Übergewicht der ersteren, die klassische Periode oder die des Gleichgewichts von Form und Idee und die romantische oder Periode des abermals gestörten Gleichgewichts von Form und Idee, mit Übergewicht der letzteren; oder die Einteilung in die Periode der orientalischen Kunst oder der Unvollkommenheit der Form, der klassischen oder der Vollkommenheit der Form, und endlich die Zeit der romantischen oder modernen Kunst als der Periode der Vollkommenheit von Inhalt und Form. Wie man sieht, haben die Worte „klassisch" und „romantisch" neben so vielen anderen Bedeutungen auch die von historischen Perioden des Fortschritts oder Rückschritts in bezug auf die Verwirklichung, ich weiß nicht welchen „künstlerischen Ideals der Menschheit", annehmen müssen.

Man könnte den Unterschied zwischen der Kunst- und Literaturgeschichte auf der einen und der Geschichte der Wissenschaft auf der anderen Seite auch folgendermaßen formulieren: die Wissenschaft ist ein einziges Kunstwerk, an dem die ganze Menschheit im Verlauf der Jahrhunderte mitarbeitet; darum bildet sie einen einzigen fortschreitenden Kreis: die anderen Kunstwerke haben jedes ihr Problem und ihren Kreis. Und man könnte auch die Analogie sowie den Unterschied in der Geschichte der praktischen Aktivität des Menschen darstellen, in der die Gemeinsamkeit des menschlichen Ideals (die Freiheit des Geistes) eine allgemeine Kultur-

geſchichte möglich macht, während eine Geſchichte der individuellen Ziele, der lediglich ökonomiſchen Aktivität ſtets fragmentariſch und gleichſam biographiſch bleibt. Aber der Hinweis darauf ſei hier genug.

Eine andere Bedeutung des Wortes „Fortſchritt“ in äſthetiſchen Dingen

Es gibt demnach keinen äſthetiſchen Fortſchritt der Menſchheit. Es wäre denn, man wollte unter äſthetiſchem Fortſchritt nicht den eigentlich äſthetiſchen Fortſchritt, ſondern die ſtets wachſende Anhäufung unſerer hiſtoriſchen Kenntniſſe ſehen, die uns mit den künſtleriſchen Erzeugniſſen aller Völker und aller Zeiten zu ſympathiſieren befähigt oder, wie man ſagt, unſeren Geſchmack erweitert. Der Unterſchied erſcheint bereits ein ſehr großer, wenn man das 18. Jahrhundert, das ſo unfähig war, aus ſich ſelbſt herauszutreten, mit unſerer Zeit vergleicht, die gleichzeitig die helleniſche und römiſche Kunſt und die byzantiniſche genießen kann, — die ſie überdies viel richtiger und echter auffaßt als frühere Geſchlechter, — und ebenſo die mittelalterliche und die arabiſche und jene der Renaiſſance und des Cinquecento, die des Barock und die Kunſt des 18. Jahrhunderts ſelbſt; und die ſich dabei noch immer mehr in die ägyptiſche, babyloniſche und etruskiſche und ſelbſt in die vorgeſchichtliche vertieft. Der Unterſchied zwiſchen den Wilden und den Kulturmenſchen liegt ſicherlich nicht in den menſchlichen Fähigkeiten; denn der Wilde hat wie der Kulturmenſch Sprache, Intellekt, Religion und Sittlichkeit und iſt ein vollkommener Menſch: er liegt nur darin, daß der Kulturmenſch mit ſeiner theoretiſchen und praktiſchen Aktivität einen größeren Teil des Weltalls durchdringt und beherrſcht. Wir können nicht mit Sicherheit behaupten, daß wir geiſtig kräftigere Menſchen ſind, als die Zeitgenoſſen z. B. des Perikles. Aber wer kann leugnen, daß wir reicher ſind als ſie? Reicher um einen großen Teil ihres eigenen Reichtums und jenes ſo viel anderer Völker und Generationen, von unſerem eigenen Beſitz abgeſehen.

In einem anderen ebenfalls nicht ganz entſprechenden Sinn ſpricht man von einem äſthetiſchen Fortſchritt, indem man damit die beobachtete Verfeinerung und die größere Kompliziertheit der Seelenzuſtände, die ſich in den Kunſtwerken der kultivierten Völker, gegenüber jenen der minder kultivierten Völker, der Barbaren und Wilden offenbaren. Hier liegt der Fortſchritt in dem allgemeinen komplizierten Zuſtande der Geſellſchaft, nicht aber in der künſtleriſchen Aktivität, für die der Stoff gleichgültig iſt.

In einem dritten Sinn endlich kann man unter äſthetiſchem Fortſchritt die größere Fülle an künſtleriſchen Anſchauungen und die geringere Zahl unvollkommener oder dekadenter Werke verſtehen, die die eine Epoche im Vergleich zu einer anderen hervorbringt. So kann man ſagen, daß gegen Ende des 13. Jahrhunderts und gegen Ende des 15. in Italien ein äſthetiſcher Fortſchritt, ein künſtleriſches Wiedererwachen ſtattfand.

Dieſes ſind die wichtigſten Punkte, die man ſich bei der Methodik der Kunſt- und Literaturgeſchichte vor Augen halten muß.

XVIII

Ein Reſümee der Unterſuchung

Ein Blick auf den Weg, der hinter uns liegt, mag beweiſen, daß unſere Abhandlung ihr Programm vollſtändig erſchöpft hat. Nachdem wir das Weſen der anſchaulichen oder ausdruckgebenden Erkenntnis, die mit dem äſthetiſchen oder künſtleriſchen Vorgang identiſch iſt, unterſucht (I und II), und die andere Hauptform der Erkenntnis, nämlich die intellektuelle, ſowie die ſekundären Komplikationen dieſer Erkenntnisformen charakteriſiert hatten (III), ward es uns möglich, alle die verfehlten äſthetiſchen Theorien zu beurteilen, die aus der Verwechſelung der verſchiedenen Formen und aus der ungebührlichen Übertragung der charakteriſtiſchen Eigenſchaften der einen auf die anderen entſtehen (IV), wobei wir gleichzeitig die entgegengeſetzten Irrtümer aufdeckten, denen wir in der Theorie der intellektuellen Erkenntnis und in der Geſchichte begegnen (V). Indem wir nun dazu übergingen, das Verhältnis der äſthetiſchen Form zu den anderen nicht mehr theoretiſchen, ſondern praktiſchen Aktivitäten des Geiſtes zu prüfen, haben wir die Eigentümlichkeit der praktiſchen Aktivität feſtgeſtellt und gezeigt, daß ſie nach der theoretiſchen kommt: daher die Kritik des Einbruchs der praktiſchen Begriffe in die äſthetiſche Theorie (VI); und wir haben die beiden Formen der praktiſchen Aktivität als die ökonomiſche und ethiſche geſchieden (VII), wobei wir zum Reſultate gelangten, daß es außer den vier von uns analyſierten, andere Formen des Geiſtes nicht gibt: Hieraus ergab ſich die Verurteilung jeder metaphyſiſchen Äſthetik (VIII). Und ſo wie es keine anderen geiſtigen Formen von gleichem Range gibt, ſo gibt es auch keine urſpünglichen Unterabteilungen der vier feſtgeſtellten Formen und insbeſondere nicht der äſthetiſchen Form. Daraus ergab ſich die Unmöglichkeit von Klaſſen oder Gattungen des

Ausdrucks, sowie die Verwerfung der Rhetorik, als der Einteilung der Ausdrucksformen in einfache und geschmückte mit den entsprechenden Unterabteilungen (IX). Wie jede andere geistige Tätigkeit, verläuft der ästhetische Vorgang in der Psyche und ist vom Gefühl der Lust oder des Schmerzes begleitet; dies führte uns dazu, die Wertempfindungen im allgemeinen und die des ästhetischen Wertes oder des Schönen im besonderen zu untersuchen (X), die hedonistische Ästhetik in all ihren verschiedenen Erscheinungsformen und Komplikationen zu verwerfen (XI), und die lange Reihe pseudo-ästhetischer Begriffe, die sich in das ästhetische System eingeschmuggelt hatten, daraus zu vertreiben (XII). Von der ästhetischen Produktion kamen wir zu den Vorgängen der Reproduktion und haben zuerst den Vorgang der äußerlichen Fixierung des ästhetischen Ausdrucks zum Zweck der Reproduktion untersucht, das ist das sogenannte „physisch Schöne", das natürliche wie das künstlerische (XIII); und wir sind aus dieser Unterscheidung zur Kritik der Irrtümer gelangt, die auf der Verwechselung der physischen und der ästhetischen Seite der Erscheinungen beruhen (XIV); und haben die Bedeutung der künstlerischen Technik klargestellt, das heißt der Technik im Dienste der Reproduktion, und haben auf diese Weise zugleich die Einteilungen, Grenzen und Klassifikationen der einzelnen Künste, sowie das Verhältnis zwischen Kunst und Ökonomie, Kunst und Sittlichkeit beurteilen können (XV). Da weiterhin die Existenz der physischen Hilfsgegenstände zur vollen ästhetischen Reproduktion nicht genügt und dazu außerdem das Wiederhervorrufen der Bedingungen nötig ist, unter welchen das Reizmittel zum erstenmal wirkte, haben wir auch die Aufgabe der historischen Vorbildung untersucht, die dazu dient, uns mit den Werken der Vergangenheit in Gemeinschaft zu setzen und dem ästhetischen Urteil eine Grundlage zu liefern (XVI), um mit der Methodik der Kunst- und Literaturgeschichte zu schließen, welche, nachdem die Reproduktion erreicht ist, daran geht, den Charakter und die Aufeinanderfolge der künstlerischen Werke darzustellen und einen anderen Vorgang befolgen muß, als die Geschichte der Wissenschaft, entsprechend der verschiedenen Natur von Kunst und Wissenschaft (XVII). Der ästhetische Vorgang ist an sich betrachtet worden, sowie in seinen Beziehungen zu den anderen Aktivitäten des Geistes, zu den Organvorgängen, zu den Naturvorgängen, zum Gedächtnis und zur historischen Bearbeitung; er ist also in all seinen Phasen an uns vorüber gezogen, bis er vom Subjekt zum Objekt geworden ist; vom Augenblick, in dem er entsteht, bis allgemach zu jenem, in dem er Stoff für die Geschichte wird.

Man kann wohl ſagen, daß unſere Abhandlung über die Äſthetik ziemlich fleiſchlos ſcheint, wenn man ſie äußerlich mit den dicken Bänden vergleicht, die man dieſer Wiſſenſchaft gewöhnlich gewidmet hat. Wenn man aber bedenkt, daß dieſe Bände zu neun Zehnteln mit Stoff erfüllt ſind, der nicht hergehört, gleich den pſychologiſchen oder metaphyſiſchen Definitionen der pſeudo-äſthetiſchen Begriffe (des Erhabenen, des Komiſchen, des Tragiſchen, des Humoriſtiſchen uſw.) oder den Darſtellungen der angeblichen äſthetiſchen Zoologie, Botanik und Mineralogie und der äſthetiſch gewerteten Weltgeſchichte; und daß man zuletzt, und zwar meiſt verſtümmelt, die ganze konkrete Kunſt- und Literaturgeſchichte hineingezerrt hat, mit Urteilen über Homer und Dante, Arioſt und Shakeſpeare, Beethoven und Roſſini, Michelangelo und Raffael, dann wird unſere Abhandlung nicht nur nicht länger allzu fleiſchlos erſcheinen, ſondern im Gegenteil viel ausgedehnter als die anderen; die überdies zumeiſt die ſchwierigeren Probleme, die im eigentlichen Sinne äſthetiſch ſind und mit denen wir uns zu bemühen uns verpflichtet gefühlt, zum größten Teil auslaſſen oder höchſtens flüchtig ſtreifen.

Identität von Linguiſtik und Äſthetik

Wir haben ſomit die Äſthetik als „Wiſſenſchaft des Ausdrucks“ nach jeder Richtung hin unterſucht. Es bliebe uns nur noch übrig, den Untertitel „Allgemeine Linguiſtik“ zu rechtfertigen, den wir unſerem Titel hinzugefügt, und den Satz aufzuſtellen und klarzumachen, daß die Kunſtwiſſenſchaft und die Sprachwiſſenſchaft, die Äſthetik und die Linguiſtik nicht zwei getrennte, ſei es untergeordnete, ſei es beigeordnete, ſei es nicht zuſammengehörige Wiſſenſchaften ſind, ſondern eine einzige Wiſſenſchaft. Nicht als ob es dabei eine beſondere Linguiſtik gäbe, ſondern die geſuchte linguiſtiſche Wiſſenſchaft, die allgemeine Linguiſtik iſt, ſoweit ſie überhaupt zur Wiſſenſchaft und Philoſophie gehört, nichts anderes als die Äſthetik. Wer ſich mit allgemeiner Linguiſtik, mit wiſſenſchaftlicher Linguiſtik beſchäftigt, der beſchäftigt ſich mit äſthetiſchen Problemen und umgekehrt. Philoſophie der Sprache und Philoſophie der Kunſt ſind ein und dasſelbe.

Und in der Tat, wenn die Linguiſtik eine von der Äſthetik verſchiedene Wiſſenſchaft ſein ſollte, dann dürfte ſie nicht den Ausdruck zum Gegenſtand haben, der eben der äſthetiſche Vorgang iſt; der Nachweis, daß die Sprache Ausdruck iſt, dürfte wohl überflüſſig ſein. Eine

Äußerung von Lauten, die nichts ausdrückt, ist keine Sprache: die Sprache ist artikulierter und abgegrenzter Laut zum Zweck des Ausdrucks. Wenn sie eine besondere Wissenschaft, ein Spezialstudium gegenüber der Ästhetik wäre, so müßte sie eine besondere Klasse von Ausdrücken zum Gegenstand haben; und wir haben bereits nachgewiesen, daß es keine Klassen von Ausdrücken gibt; und daß das Forschen nach solchen Klassen zu allen Zeiten vergeblich sein wird. Wem ist es je gelungen, wie sehr man sich auch darum bemüht hat, zwischen Sprache und Stil zu unterscheiden?

Aesthetische Formulierung der linguistischen Probleme — Natur oder Sprache

Die Probleme, die die Linguistik zu lösen strebt, und die Irrtümer, mit welchen sie sich abgemüht hat und noch abmüht, sind die gleichen, welche die ästhetische Wissenschaft beschäftigen und verwirren. Und es ist immer leicht und daher auch immer möglich, die wissenschaftlichen Fragen der Linguistik in ihre ästhetische Formulierung umzusetzen.

Die Streitfragen über das Wesen der Linguistik finden ihr Widerspiel in jenen, die sich über das Wesen der Ästhetik erhoben haben. So hat man darüber gestritten, ob die Linguistik eine historische oder eine wissenschaftliche Disziplin sei; nachdem man das Wissenschaftliche vom Historischen geschieden, fragte man, ob die linguistische Wissenschaft zu den Naturwissenschaften oder zu den psychologischen gehöre, wobei man unter den letzteren ebensowohl die eigentliche Psychologie wie die Geisteswissenschaften verstand. Dasselbe ist in der Ästhetik geschehen, die von einigen, welche den ästhetischen Ausdruck mit dem physischen verwechseln, als Naturwissenschaft angesehen wird; von anderen, die den Ausdruck mit dem Eindruck verwechseln, der ihm vorhergeht, als psychologische Wissenschaft; von anderen wieder, die die Möglichkeit einer Wissenschaft selbst leugnen, als eine Zusammenstellung historischer Tatsachen; bis man dahin gelangt, zu erkennen, daß sie zu den Wissenschaften von den menschlichen Aktivitäten oder Werten gehört, die die Wissenschaft vom Geiste bilden.

Der sprachliche Ausdruck oder das Wort ist sehr oft als ein Interjektionsvorgang erschienen, der in die Kategorie des sogenannten natürlichen Gefühlsausdrucks fällt, der Menschen und Tieren gemeinsam sei. Aber man entdeckte sehr bald, daß zwischen einem „Ach!“, das lediglich eine physische Reflexerscheinung des Schmerzes ist, und einem Wort, ja

ſelbſt zwiſchen jenem „Ach!“ und dem „Ach!“, als Wort gebraucht, ein Abgrund liegt. Man gab alſo die Interjektionstheorie (oder die „Ach-Ach“-Theorie, wie ſie die deutſchen Philologen ſcherzhaft nennen) auf und fand nun die der Aſſoziation oder Konvention, die unter den gleichen Einwand fällt, der den äſthetiſchen Aſſoziationismus im allgemeinen zerſtört: das Wort iſt eine Einheit und nicht eine Vielfältigkeit von Vorſtellungen, und die Vielfältigkeit erklärt nicht, ſondern ſetzt den zu erklärenden Ausdruck voraus. Eine Spielart des linguiſtiſchen Aſſoziationismus iſt der imitative Aſſoziationismus: jene onomatopoetiſche Theorie, die die Philologen ſelbſt als die Wauwautheorie verſpotten, oder die der Nachahmung des Hundegebells, von dem der Hund nach den Onomatopoiſten ſeinen Namen hätte.

Die in unſerer Zeit gebräuchlichſte Theorie beſteht (wenn ſie nicht geradezu ein kraſſer Naturalismus iſt) in einer Art Eklektik oder Miskulanz aus den verſchiedenen vorhergehenden: Es wird angenommen, daß die Sprache zum Teil aus Interjektionen hervorgegangen ſei, zum Teil aus Onomatopöen und zum Teil aus Konventionen: eine Lehre, die der wiſſenſchaftlichen und philoſophiſchen Dekadenz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ganz würdig iſt. Die Sprache wäre in dieſem Fall ein Sammelname für ganz verſchiedenartige Vorgänge; und wie wäre dann eine Wiſſenſchaft von ſolchen verſchiedenartigen Vorgängen, zufälligen Gruppierungen überhaupt denkbar?

Der Urſprung der Sprache und ihre Entwickelung

Wir müſſen hier einen Irrtum verzeichnen, in den ſelbſt jene Glottologen verfallen ſind, die die aktiviſtiſche Natur der Sprache noch am beſten erkannt haben, indem ſie wohl zugaben, daß die Sprache in ihrem Urſprung eine geiſtige Schöpfung geweſen; daß ſie aber im weiteren Verlauf ſich großenteils durch Aſſoziation vermehrt habe. Die Unterſcheidung zwiſchen „Urſprung“ und „weiterem Verlauf“ iſt hier nicht ſtatthaft: „Urſprung“ kann in dieſem Fall nichts anderes bedeuten, als Natur oder Weſen; und wenn die Sprache eine geiſtige Schöpfung iſt, ſo wird ſie immer eine Schöpfung ſein; wenn ſie Aſſoziation iſt, ſo wird ſie es von Anfang an geweſen ſein. Der Irrtum entſtand daraus, daß man das allgemeine äſthetiſche Prinzip nicht beachtete, das uns nun bekannt iſt: „daß die bereits produzierten Ausdrücke wieder zu Eindrücken hinabſinken müſſen, um neuen Ausdrücken Raum zu geben“. Wenn wir die neuen Worte ſchaffen, nehmen wir gewöhnlich eine Um-

LIBRARY
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA

wandlung der alten vor, indem wir ihre Bedeutung verändern oder erweitern; aber dieser Vorgang ist kein assoziativer, sondern vielmehr ein schöpferischer, da die Schöpfung zum Material nicht die Eindrücke des hypothetischen Urmenschen hat, sondern die des Menschen, der seit Jahrhunderten in gesellschaftlichem Zustand lebt und in seinem Organismus so viele Dinge sich vorgestellt hat und unter diesen so viel Sprache.

Verhältnis der Grammatik zur Logik

Die Frage nach dem Unterschied zwischen dem ästhetischen und dem intellektuellen Vorgang hat sich in der Linguistik als die Frage nach dem Verhältnis zwischen Grammatik und Logik dargestellt. Wir haben bereits gesagt, daß diese Frage zwei Lösungen gefunden, die beide teilweise richtig sind: die der Untrennbarkeit von Logik und Grammatik und die ihrer Trennbarkeit. Die vollständige Lösung ist: die logische Form ist wohl untrennbar von der grammatikalischen (ästhetischen) Form, diese aber trennbar von der logischen.

Die grammatikalischen Arten oder Redeteile

Wenn wir ein Bild ansehen, welches beispielsweise ein Individuum darstellt, das auf einem bestimmten Feldweg geht, so können wir sagen: dieses Bild führt uns einen Bewegungsvorgang vor Augen, der, wenn er als willkürlich aufgefaßt wird, eine „Handlung" genannt wird; und da jede Bewegung eine „Materie" voraussetzt und jede Handlung ein „Wesen", das handelt, so führt uns dieses Bild auch entweder eine „Materie" oder ein „Wesen" vor. Aber diese Bewegung vollzieht sich an einem bestimmten Ort, der ein Stück eines gegebenen „Gestirns" (die Erde) ist und zwar speziell dessen, was man „Festland" nennt, und zwar speziell auf einem Teil, der mit Bäumen bewachsen und mit Gras bedeckt ist, den man das „Land" nennt und der einen, sei es auf natürlichem, sei es auf künstlichem Wege erzeugten Einschnitt trägt, den man „Weg" nennt. Nun von diesem Gestirn, das man „Erde" nennt, gibt es nur ein einziges Exemplar: die Erde ist ein Individuum: aber „Festland", „Land", „Weg" sind Gattungen oder Allgemeinbegriffe, weil es ja auch andere „Festländer", andere „Landschaften", andere „Wege" gibt. Diese und ähnliche Betrachtungen könnte man noch ein gutes Stück fortsetzen. Wenn wir nun an Stelle des Bildes, das wir uns vorgestellt haben, einen Satz setzen, z. B. „Peter geht über einen Feldweg", und dieselben Betrachtungen anstellen, so erhalten wir die Begriffe des Verbums

(Bewegung oder Handlung), des Nomens (Materie oder wirkendes Wesen), des Eigennamens, des Gattungsnamens usw.

Was haben wir in beiden Fällen getan? Wir haben das einer logischen Bearbeitung unterzogen, was sich uns zuerst in lediglich ästhetischer Bearbeitung darstellte; wir haben mithin das Ästhetische durch das Logische zerstört. Aber so wie der Irrtum in der allgemeinen Ästhetik beginnt, wenn man vom Logischen zum Ästhetischen zurückkehren will und sich fragt: was ist der Ausdruck der „Bewegung", der „Handlung", der „Materie", des „Wesens", des „Allgemeinen", des „Individuellen" usw.? und sowie die hieraus entspringende irrtümliche Theorie den Titel der Theorie der künstlerischen und literarischen Gattungen annimmt, so beginnt bei der Sprache der Irrtum dann, wenn man die Bewegung oder Handlung das „Verbum" nennt, das Wesen oder die Materie Nomen oder Substantivum und aus all diesen, Nomen, Verbum und ihren Gefährten, sprachliche Kategorien oder Redeteile macht. Die Theorie der Redeteile ist der Theorie der künstlerischen oder literarischen Gattungen in der Ästhetik analog.

Es ist falsch, daß das Nomen oder das Verbum in bestimmten Worten zum Ausdruck gelangen. Der Ausdruck ist ein unteilbares Ganzes, ein Nomen oder Verbum gibt es dabei nicht, das sind lediglich Abstraktionen, die wir bilden, indem wir das einzige, was sprachlich wirklichen Bestand hat, den Satz, das heißt den Ausdruck zerstören. Das klingt paradox; aber es ist die einfachste aller Wahrheiten.

Und so wie man in der Ästhetik infolge jener irrtümlichen Annahme der Gattungen die künstlerischen Produkte einiger Nationen als unvollkommen betrachtet hat, weil bei ihnen die vorgeblichen Gattungen noch ununterschieden oder gar teilweise zu fehlen schienen; so hat in der Linguistik die Lehre von den Redeteilen den analogen Irrtum hervorgerufen, daß man die Sprachen in „ausgebildete" und „unausgebildete" unterschied, je nachdem sich in ihnen einzelne der vorgeblichen Redeteile, z. B. das Verbum, finden oder nicht. Die „Redeteile" können einen mnemotechnischen Wert für das Erlernen einer Sprache haben, aber wissenschaftlich haben sie gar keinen Wert.

Die Individualität des Sprechens und die Klassifikation der Sprache

Auch die Linguistik hat das Prinzip der unabänderlichen Individualität des ästhetischen Vorgangs entdeckt, als sie feststellte, daß das Wort das ist, was wirklich gesprochen wird, und daß es nicht zwei

Worte gibt, die völlig gleiche Bedeutung hätten; womit sie die „Synonyme“ und „Homonyme“ ein für allemal beseitigte und die Unmöglichkeit bewies, ein Wort wirklich in ein anderes zu übersetzen, sei es aus dem sogenannten „Dialekt“ in die sogenannte „Schriftsprache“, oder aus der sogenannten „Muttersprache“ in die sogenannte „fremde Sprache“.

Allerdings dieser richtigen Ansicht entspricht schlecht der Versuch, die Sprachen zu klassifizieren. Die Sprachen existieren nicht außerhalb der Sätze und Komplexe von Sätzen, die bei gegebenen Völkern in bestimmten Epochen tatsächlich ausgesprochen oder geschrieben werden: eine Sprache als solche gibt es nicht. Was ist die Kunst eines bestimmten Volkes anderes, als der Komplex aller Kunstwerke, die es hervorgebracht hat? Und was ist der Charakter einer Kunst (z. B. der hellenischen Kunst oder der provenzalischen Literatur) anderes, als die Physiognomie der Gesamtheit jener Kunst? Und wie kann man auf diese Frage anders antworten, als indem man die Geschichte der Kunst schreibt (oder der Literatur, das heißt der Sprache in ihrer wirklichen Äußerung)?

Es könnte scheinen, als ob diese Erörterung zwar gegenüber den zahlreichen phantastischen „Einteilungen der Sprachen“ recht behielte, aber nicht gegen die Königin der Einteilungen, die historisch-genealogische, den Stolz der vergleichenden Sprachkunde. — Und gewiß, so ist es auch; aber warum ist es so? Eben weil die historisch-genealogische Einteilung gar keine Einteilung ist. Wer Geschichte schreibt, der klassifiziert nicht, und die Philologen selbst haben sich beeilt, zu betonen, daß die Sprachen, die man in historischen Reihen ordnen kann (das heißt jene, deren Reihenfolge sich verfolgen und feststellen ließ), nicht etwa bestimmte und gesonderte Arten oder Spezies sind, sondern nichts anderes, denn eine Reihe von Tatsachen, die sich abspielt und entwickelt, in den verschiedenen Phasen ihrer Entwickelung betrachtet.

Die Unmöglichkeit grammatikalischer Regeln

Die Sprache ist bisweilen als ein willkürlicher und in der freien Bestimmung des Menschen gelegener Vorgang betrachtet worden. Aber andere haben die Unmöglichkeit, die Sprache künstlich durch einen Willensakt zu schaffen, entdeckt. Schon dem römischen Kaiser wurde es gesagt: „Tu Caesar civitatem dare potes homini, verbo non potes!“

Die ästhetische (und infolgedessen theoretische) Natur des Ausdrucks gewährt uns die Möglichkeit, den wissenschaftlichen Irrtum zu entdecken,

der in dem Gedanken einer (normativen) Grammatik liegt, die die Regeln für das richtige Sprechen enthalten soll. Gegen diesen Irrtum hat der gesunde Menschenverstand sich stets aufgelehnt: und ein Beispiel für diese vielen Auflehnungen ist das „um so schlimmer für die Grammatik", das Herrn von Voltaire zugeschrieben wird. Aber die Unmöglichkeit einer normativen Grammatik wird sogar von Lehrern der Grammatik selbst anerkannt, die immer auch bemerken, daß man nicht durch Regeln gut schreiben lernen kann, daß es keine Regel ohne Ausnahme gibt, und daß das Studium der Grammatik praktisch durch Lektüre und Beispiele geleitet sein müsse, die den literarischen Geschmack bilden sollen. Der wissenschaftliche Grund der Unmöglichkeit ist in unserem Beweis zu finden: daß eine „Technik des Theoretischen (der Erkenntnis)" eine contradictio in adjecto bedeutet. Und was sollte die (normative) Grammatik sonst sein, als eben eine Technik des sprachlichen Ausdrucks, das heißt eines theoretischen Vorgangs?

Didaktische Organismen

Wenn man allerdings unter einer Grammatik keine normative Disziplin, sondern eine lediglich informative, sei es über die Gegenwart (den lebendigen Sprachgebrauch), sei es über die Vergangenheit (historische Grammatik), versteht, so ist es klar, daß man es in diesem Fall nicht mit einer Wissenschaft zu tun hat, sondern einfach mit Übersichten und Gruppierungen, die, wie bereits angedeutet, dem leichteren Erlernen der toten oder lebendigen Sprachen dienen sollen. Einen lediglich didaktischen Organismus stellen viele Bücher dar, die zwar den Titel „linguistische" Werke führen, die aber nur Handbücher zum Schulgebrauch sind. Man findet in ihnen gewöhnlich ein wenig von allem: von der Beschreibung des physiologischen Stimmapparats und der künstlichen Maschinen, die ihn ersetzen (der Phonographen) bis zum Resümee der wichtigsten Resultate der indo-europäischen, semitischen, koptischen, chinesischen Philologie und wer weiß was noch; von philosophischen Allgemeinheiten über den Ursprung der Sprache bis zu Ratschlägen über das Format, die Schönschreibung und Anordnung der Zettel, auf denen die philologische Ausbeute bewahrt werden soll. Soweit diese Masse von Kenntnissen, die darin in Fragmenten und unvollständig dargeboten wird, die Sprache betrifft, das heißt die Sprache insofern sie Ausdruck ist, stellt sie nichts anderes dar, als eben die Kenntnisse, die die Ästhetik bilden. Außerhalb der Ästhetik, die die Wissenschaft vom

Wesen der Sprache ist, und der empirischen Grammatik, die ein pädagogisches Hilfsmittel ist, bleibt nichts als die Geschichte der Sprache in ihrer lebendigen Realität, das heißt die Geschichte der konkreten literarischen Produkte, und das ist wiederum die Geschichte der Literatur.

Die linguistischen Elementarerscheinungen oder die Wurzeln

Derselbe Irrtum, aus dem die Annahme von „elementaren Formen des Schönen" entsprang und der in der Verwechselung des Physischen und des Ästhetischen besteht, wird von jenen begangen, die nach „linguistischen Elementarerscheinungen" suchen und mit diesem Namen die Einteilungen der längeren Lautreihen in kürzere Lautreihen schmücken. Silben, Vokale und Konsonanten und die Silbenreihen, die man *Worte* nennt, die aber an sich keinen genauen Sinn geben, alle die sind für sich allein genommen keine sprachlichen Erscheinungen, sondern einfache physische Laute.

Ein Irrtum derselben Art ist derjenige, der zur Annahme von *Wurzeln* führte, denen die tüchtigsten Philologen heute nur einen sehr begrenzten Wert zugestehen. Man zog in Betracht, daß in der Reihenfolge der Ideen das Einfache dem Komplizierten vorausgeht, und da man die physischen Vorgänge mit den sprachlichen oder denen des Ausdrucks zusammenwarf, so mußte man glauben, daß die *kleinsten physischen Vorgänge die einfachsten* seien. Daher die eingebildete Notwendigkeit, daß die ältesten primitivsten Sprachen *einsilbige* gewesen wären; und daß der Fortschritt der historischen Forschung stets zur Entdeckung *einsilbiger Wurzeln* führen müßte. Diese Theorie der einsilbigen Wurzeln ist demnach weder ein notwendiger Vernunftschluß, noch eine unvermeidliche Forderung, sie ist höchstens eine einfache provisorische Hypothese, die durch die bisher bekannten Tatsachen nicht bestätigt wird. Der *erste Ausdruck*, den der *erste Mensch* konzipierte, hatte vielleicht gar keinen *phonischen* Reflex, sondern einen *mimischen*, und veräußerlichte sich nicht in einem *Laut*, sondern in einer *Gebärde*. Und angenommen, er hätte sich im Laut veräußerlicht, so liegt gar kein Grund vor, anzunehmen, daß dieser Laut nur einsilbig und nicht mehrsilbig gewesen sein sollte. Die Philologen klagen gern ihre Unwissenheit und Ohnmacht an, wenn es ihnen nicht stets gelingt, die Mehrsilbigkeit auf die Einsilbigkeit zu reduzieren, und sie hoffen auf die Zukunft. Aber das ist ein Glaube, dem jede Grundlage fehlt, so wie jene Selbstanklage ein Akt der Demut ist, zu dem eine irrtümliche Voraussetzung sie geführt hat. Wer versichert sie, daß die ursprünglichen Worte notwendig *einsilbig* gewesen wären?

Hierzu kommt noch, daß die ganze Silbenabgrenzung gerade so wie die der Worte etwas durchaus willkürliches ist, und daß diese Grenzen höchstens durch den empirischen Gebrauch gegeben sind. Das primitive Sprechen oder das Sprechen des ungebildeten Menschen ist eine kontinuierliche Äußerung, der jedes klare Bewußtsein von der Trennung in Worte und Silben, wie die Schule sie uns lehrt, fehlt. Auf solche Einteilungen gründet man keine Gesetze einer wahren Linguistik. Man vergleiche noch zum Gegenbeweis das Geständnis der Linguisten, daß der Hiatus, die Kakophonie, die Diäresis und die Synäresis keine wirklichen phonischen Gesetze sind, sondern lediglich Gesetze des Geschmacks und der Konvenienz, das heißt ästhetische Gesetze.

Das ästhetische Urteil und die Mustersprache

Aus den Vorurteilen, daß es einen rationalistischen Maßstab gäbe, aus dem Begriff, den wir den der falschen ästhetischen Absolutheit genannt haben, entspringt auch die Forschung nach der „Mustersprache" oder nach einer Methode, den Sprachgebrauch zu einem einheitlichen zu machen: oder die Frage nach der „Einheit der Sprache", wie sie auch genannt wird.

Die Sprache ist beständiges Schaffen: das, was linguistisch ausgesprochen wird, wiederholt sich nicht, es wäre denn als Reproduktion des einmal Produzierten; die stets neuen Eindrücke veranlassen beständige Änderungen in Klang und Bedeutung, das heißt immer neue Ausdrücke. Eine Mustersprache suchen, heißt demnach die Unbeweglichkeit der Bewegung suchen. Jeder Mensch spricht — und muß sprechen — dem Echo gemäß, das die Reize der Dinge in seiner Seele hervorrufen, das heißt nach seinen Eindrücken. Nicht ohne Grund hütet sich der überzeugteste Verfechter irgend einer bestimmten Lösung für das Problem der Einheitssprache, sei er nun einer, der die latinisierende, die trecentistische oder die florentinische Sprache fordert, nicht ohne Grund hütet er sich, — wenn er spricht, um uns seine Gedanken mitzuteilen, um sich uns verständlich zu machen —, nach seiner Theorie vorzugehen; denn er fühlt sehr gut, daß, wenn er das lateinische Wort oder das trecentistische oder das florentinische an Stelle des Wortes allerverschiedensten Ursprungs, das aber seinen Eindrücken entspricht, setzen wollte, er die Eindrücke fälschen würde; es wäre keine Sprache mehr, sondern ein eitles Anhören des eigenen Ich, der ernstgenommene Mensch würde zum Pedanten, der auf-

richtige zum Schauspieler. *Nach einer Theorie* schreiben, heißt nicht wirklich schreiben, heißt „künstlich Literatur machen".

Die Frage nach der *Einheitssprache* kehrt immer wieder, weil sie in der Art, in der sie gestellt ist, *unlösbar* ist, weil sie auf einem verkehrten Begriff der Sprache überhaupt begründet ist; denn die Sprache ist kein Arsenal schöner und fertiger Waffen, die *Sprache ist nicht das Vokabularium*, das, wie fortschrittlich und dem lebendigen Sprachgebrauch angepaßt es immer sein möge, doch immer nur ein Friedhof mehr oder minder geschickt einbalsamierter Leichen ist. Das Wörterbuch ist eine Zusammenstellung von Abstraktionen.

Wir wollen mit dieser ein wenig brüsken Art, die Frage nach einer Mustersprache oder nach einer Einheitssprache abzuschneiden, nicht gänzlich achtungslos gegenüber der langen Reihe von Literaten erscheinen, die diese Frage in Italien und anderswo seit Jahrhunderten erörtert haben. Aber all diese heißen Debatten waren im Grunde ästhetische Debatten, jedoch nicht solche über die ästhetische Wissenschaft; es waren literarische Debatten, aber nicht solche der Lehre von der Literatur; es waren Debatten über das wirkliche Sprechen und Schreiben, aber keine Debatten, die der Sprachwissenschaft angehören; und der Irrtum lag darin, daß man den Ausdruck eines Bedürfnisses in einen wissenschaftlichen Satz umwandelte usw.: das Bedürfnis, zwischen den verschiedenen Bestandteilen eines dialektisch getrennten Volkes eine leichtere Verständigung zu schaffen, in die philosophische Notwendigkeit einer einheitlichen und idealen Sprache; dies aber ist nicht weniger absurd, als das Suchen nach einer *allgemeinen Einheitssprache*, nach einer *Sprache*, die die Unbeweglichkeit des *Begriffs* und der *Abstraktion* haben soll. Das soziale Bedürfnis nach einer leichteren Verständigung läßt sich nur dadurch befriedigen, daß die Kultur eine universalere wird, und daß die Verbindungswege und der geistige Austausch zwischen den Menschen zunehmen.

Schluß

Diese von uns hervorgehobenen Punkte mögen genügen, zu beweisen, daß alle wissenschaftlichen Probleme der Linguistik die gleichen sind, wie die der Ästhetik, und daß die Irrtümer und Wahrheiten der einen die Irrtümer und Wahrheiten der anderen sind. Wenn Linguistik und Ästhetik zwei verschiedene Wissenschaften scheinen, so ist es nur deshalb, weil man bei der ersten an eine Grammatik denkt oder an irgend etwas, was aus Philosophie und Grammatik, das heißt einem willkürlichen mnemo-

technischen Schema, gemischt ist und nicht an eine rationelle Wissenschaft und eine reine Philosophie des Sprechens: und weil die Grammatik oder das grammatikalische Moment, das in der Linguistik liegt, in den Geistern das Vorurteil erzeugt, daß das Wesen der Sprache und ihre Wirklichkeit in isolierten und kombinierbaren Worten liege, und nicht in lebendigen Reden, die dem Sinn nach unteilbar sind und die nichts anderes als ästhetische Ausdrücke und Produkte sind.

Die Linguisten und Glottologen, die philosophisch begabt sind, die die Fragen der Sprache tiefer verstanden haben, sind in derselben Lage wie Arbeiter, die mit einer Bergdurchquerung beschäftigt sind: an einem gewissen Punkt müssen sie die Stimmen ihrer Kameraden hören: der Philosophen der Ästhetik, die sich von der anderen Seite ans Werk gemacht haben. Bei einer gewissen Höhe wissenschaftlicher Bearbeitung angelangt, muß die Linguistik, soweit sie Philosophie ist, in der Ästhetik aufgehen; und sie geht auch tatsächlich in ihr auf, ohne irgend einen Rückstand zu lassen.

II

Geſchichte der Aeſthetik

I

Von welchem Gesichtspunkt diese Geschichte der Aesthetik ausgeht

Wiederholt ist darüber gestritten worden, ob die Ästhetik als eine antike oder als eine moderne Wissenschaft zu betrachten sei: ob sie zum erstenmal nach der Renaissance aufgekommen, oder schon in der griechisch-römischen Welt existiert habe. Es ist leicht zu erkennen, daß diese Frage nicht bloß eine einfache Frage der Tatsachen ist, sondern daß ein Wertelement in sie hineinspielt; ihre Lösung nach der einen oder nach der anderen Seite hin, hängt von der Idee ab, die man sich vom Wesen der ästhetischen Wissenschaft bildet und die man somit als Maßstab und Vergleichskriterium anwendet[1]).

Unser Gesichtspunkt ist der, daß die Ästhetik die Wissenschaft von der Tätigkeit des Ausdrucks (Vorstellungsvermögen, Phantasie) ist. Dieselbe beginnt daher nach unserer Ansicht erst in dem Augenblick, in dem das Wesen der Phantasie, des Vorstellungsvermögens, des Ausdrucks wissenschaftlich bestimmt wird, oder wie immer man sonst jenen Prozeß des Geistes nennen mag, der wohl theoretisch, das heißt erkennend, aber nicht intellektuell ist, und zwar Erkenntnis des Individuellen, nicht des Allgemeinen. Jenseits dieses Gesichtspunktes können wir für unseren Teil nichts als Fehlwege und Irrtümer sehen.

Diese Fehlwege können solche im verschiedensten Sinne sein; und wenn wir der Unterscheidung und der Ausdrucksweise folgen, deren sich einer der größten italienischen Denker[2]) in einem analogen Fall bediente,

---

[1]) Theorie S. 127—129. Durch die Bezeichnung Theorie wird auf den ersten Teil dieses Bandes verwiesen. Die Zitate, bei denen nur der Name des Autors angegeben ist oder die sonstwie abgekürzt sind, beziehen sich auf historische und kritische Arbeiten, deren vollständiger Titel im bibliographischen Anhang gegeben ist. Die Hinweise in Klammern bezeichnen, wo es notwendig oder nützlich scheint, die Ausgaben der in Frage stehenden Werke, die uns vorlagen.

[2]) Rosmini, Nuovo saggio sull' origine delle idee. III. u. IV. Teil, um die Erkenntnistheorien zu klassifizieren.

so möchten wir sagen, daß sie entweder die Folge eines Mangels oder die eines Übermaßes sind. Ein Fehlweg, der auf einem Mangel, einem Zuwenig beruht, ist der, der die Existenz einer besonderen ästhetischen und phantastischen Tätigkeit leugnet oder, was auf dasselbe hinauskommt, ihre Selbständigkeit leugnet und so das Wesen des Geistes verstümmelt. Ein Fehlweg, der auf einem Übermaß, einem Zuviel beruht, ist der, der an ihre Stelle oder über sie eine andere Aktivität setzt, die in der wirklichen Erfahrung des inneren Lebens nicht zu entdecken ist, eine geheimnisvolle und tatsächlich nicht existierende Kraft. Der eine Fehlweg wie der andere verläuft — wie man bereits aus dem theoretischen Teil unseres Werkes entnehmen konnte — in mannigfachen Formen: der erste, der auf einem Mangel beruht, kann rein hedonistisch sein, insofern er die Kunst als eine einfache Erscheinung eines sinnlichen Vergnügens betrachtet und als solche akzeptiert; oder hedonistisch-rigoristisch, insofern er sie in gleicher Weise betrachtet, aber für unvereinbar mit dem erklärt, was am Menschen erhabenes ist, nämlich mit den geistigen Tätigkeiten; und endlich hedonistisch-moralistisch oder pädagogisch, insofern er zu einem Kompromiß gelangt und die Kunst für zulässig erklärt, als eine sinnliche Erscheinung, die nicht schaden, ja sogar der Moral manchen Dienst erweisen kann, wenn sie ihr nur unterworfen und botmäßig ist[1]). Die Formen des zweiten Fehlwegs — den wir die mystische Anschauung nennen wollen — sind a priori unbestimmbar, weil sie dem Gefühl und der Phantasie angehören und von ihren unendlichen Mannigfaltigkeiten und Nuancen abhängen[2]).

Irrtümliche Richtungen und Versuche der Ästhetiker im griechisch-römischen Altertum

Die griechisch-römische Welt weist all diese Grundformen der Irrwege auf: den reinen Hedonismus, den Moralismus oder Pädagogismus, den Mystizismus und neben ihnen die feierlichste und berühmteste aller rigoristischen Verwerfungen der Kunst, die jemals vorgekommen. Und sie weist auch Annäherungen zur Theorie des Ausdrucks oder der reinen Phantasie auf, aber auch nichts weiter als Annäherungen und Versuche. Wenn wir daher in der Streitfrage, ob die Ästhetik eine antike oder eine moderne Wissenschaft sei, Partei ergreifen sollen, so können wir nicht

[1]) Theorie, Seite 79—83.
[2]) Ebenda, S. 64.

umhin, uns auf die Seite jener zu ſtellen, die unbedingt ihren modernen Charakter behaupten.

Ein Blick auf die Theorien des Altertums wird genügen, um das eben Geſagte zu rechtfertigen, und zwar wird ein raſcher Blick genügen: In Details und Einzelheiten einzugehen, alle die verſtreuten Bemerkungen der antiken Schriftſteller über die Kunſt zu ſammeln, hieße nur eine Arbeit nochmals machen, die bereits ſehr oft und bisweilen recht gut gemacht wurde. Überdies ſind dieſe Ideen, Vorſchläge und Theorien in das gemeinſame Erbgut unſerer Kenntniſſe, das die klaſſiſche Grundlage unſerer Kultur bildet, übergegangen. Hier alſo wird es mehr als in jedem anderen Teil dieſer Geſchichte das Richtige ſein, ſich mit Andeutungen zu begnügen und nur die allgemeine Entwickelungslinie zu zeigen.

Urſprung des äſthetiſchen Problems in Griechenland

Die Kunſt, das künſtleriſche Vermögen, wurde in Griechenland ein philoſophiſches Problem erſt nach der ſophiſtiſchen Bewegung und infolge der ſokratiſchen Polemiken. Die Literarhiſtoriker ſehen die Uranfänge der helleniſchen Äſthetik gewöhnlich im erſten Auftreten der Kritik und Reflexion über die Werke der Poeſie, der Malerei, der Plaſtik und der anderen Künſte; in den Urteilen, die bei Gelegenheit der poetiſchen Wettkämpfe abgegeben wurden, in den Beobachtungen, die man über das Verfahren der Künſtler machte, in den Vergleichen zwiſchen Malerei und Poeſie, die uns in Ausſprüchen erhalten ſind, die man dem Simonides und dem Sophokles zuſchreibt; oder endlich im Auftauchen jenes Wortes, das gebraucht wurde, um die verſchiedenen Künſte aneinander zu reihen, als man ihre Verwandtſchaft erkannte, nämlich das Wort Mimeſis oder Mimetik (μίμησις): das etwas bedeutet, das in der Mitte zwiſchen unſeren Ausdrücken „Nachahmung“ und „Darſtellung“ ſteht. Andere führen dieſe Uranfänge der Äſthetik auf die Angriffe zurück, die die erſten Natur- und Moralphiloſophen gegen die Fabeln, die Erfindungen und die Lebensweiſe der Dichter gerichtet: auf den alten Kampf zwiſchen „Philoſophie und Poeſie“, wie ihn Plato ſpäter nennen ſollte[1]), und auf die Verteidigungen, durch die man den guten Namen Homers und der anderen Dichter zu retten verſuchte, indem man Auslegungen eines in ihnen verborgenen Sinnes (ὑπόνοια) erſann, Auslegungen, die man heute allegoriſche nennen würde. Aber keine von all dieſen Reflexionen, Beobachtungen und

[1]) Republik X. Buch.

Erörterungen bedeutete eine philoſophiſche Unterſuchung des Weſens der Kunſt. Selbſt die ſophiſtiſche Bewegung vermochte dieſe Unterſuchung nicht ins Leben zu rufen. Zwar wurde durch ſie die Aufmerkſamkeit auf die inneren oder pſychiſchen Vorgänge gelenkt, aber dieſe wurden zunächſt als bloße Phänomene des Gefühls oder der Meinung, der Luſt oder Unluſt, der Illuſion, der Willkür oder der Laune angeſehen. Und wo es weder Wahres, noch Falſches, weder Gutes und Schlechtes gibt, dort kann auch von ſchön oder häßlich nicht die Rede ſein, noch die Frage nach dem Unterſchied zwiſchen wahr und ſchön, zwiſchen ſchön und gut entſtehen. Es ergibt ſich da höchſtens das allgemeine Problem des Rationellen und Irrationellen, aber nicht das vom Weſen der Kunſt, das die vollzogene Unterſcheidung zwiſchen dem Rationellen und Irrationellen, dem Materiellen und dem Geiſtigen, der bloßen Tatſache und dem Wert vorausſetzt. Wenn alſo die ſophiſtiſche Periode den Entdeckungen des Sokrates notwendig vorausgehen mußte, ſo konnte doch das äſthetiſche Problem erſt nach Sokrates auftauchen. Und es tauchte auch in der Tat erſt mit Plato auf, dem Urheber der erſten, ja der einzigen wahrhaft grandioſen Negation der Kunſt, die in der Geſchichte der Ideen zu finden iſt.

Die rigoriſtiſche Negation Platos

Iſt die Kunſt, iſt die Mimeſis ein vernunftgemäßer Vorgang oder nicht? Gehört ſie der erhabenen Sphäre des Geiſtes an, in der die Philoſophie und die Tugend ſich finden? Iſt ſie ein geiſtiges Moment; oder ſpielt ſie ſich in der niedrigen, minderwertigen Sphäre ab, zuſammen mit der Sinnlichkeit und der brutalen Leidenſchaftlichkeit? — Dies iſt die Frage, die Plato[1]) ſich ſtellt. So wurde zum erſtenmal das äſthetiſche Problem erhoben. Gorgias, der Sophiſt, konnte mit ſeinem ſkeptiſchen Scharfſinn wohl bemerken, „daß die tragiſche Vorſtellung ein Betrug ſei, der (ſonderbarerweiſe!) ſowohl dem Betrüger als dem Betrogenen zur Ehre gereicht, ja bei dem es eine Schande iſt, nicht gut betrügen zu können und ſich nicht betrügen zu laſſen"; und ſich mit ſolch einer Erklärung begnügen. Das war für ihn eine Tatſache, eine Erſcheinung wie alle anderen. Aber Plato, der Philoſoph, mußte entſcheiden: wenn ſie ein Betrug iſt, dann hinab mit der Tragödie und den anderen mimetiſchen Produktionen, hinab mit ihr unter die anderen verächtlichen Dinge in den animaliſchen Teil des Menſchen! Wenn ſie aber kein Betrug iſt, was iſt ſie dann? Welche

[1]) Republik, X. Buch, an verſch. Stellen.

Stellung nahm die Kunst unter den hohen Aufgaben der Philosophie und des Rechttuns ein? — Die Antwort, die er auf diese Frage gab, die Art, in welcher er das Problem löste, ist allbekannt. Die Mimetik, sagt Plato, verwirklicht nicht die Ideen, das heißt die Wahrheit der Dinge, sondern sie reproduziert nur die natürlichen oder künstlichen Dinge, also die bleichen Schatten jener: sie ist eine Abschwächung der Abschwächung: eine Arbeit dritten Ranges. Der Maler, der einen Gegenstand malt, versucht das nachzuahmen, was der Verfertiger des Gegenstandes getan, indem er seinerseits die göttliche Idee nachzuahmen versuchte. Die Kunst gehört daher nicht der hohen rationalen Sphäre des Geistes (τοῦ λογιστικοῦ ἐν ψυχῇ) an, sondern der Sinnlichkeit, sie bedeutet keine Verstärkung, sondern eine Verderbnis des Denkvermögens. (λώβη τῆς διανοίας): sie kann höchstens der Sinnenlust dienen, die verwirrt und verdunkelt. Daher müssen die Mimetik, die Poesie und die Dichter vom vollkommenen Staate ausgeschlossen sein. — Plato bedeutet den konsequentesten Ausdruck jener, die nicht dahin gelangen, eine andere Form der Erkenntnis, als der verstandesmäßigen zu entdecken. Daß die Nachahmung bei den natürlichen Dingen, beim Bilde (τὸ φάντασμα) innehält und nicht bis zum Begriff, zur logischen Wahrheit (ἀλήθεια) gelangt, von der Maler und Dichter in der Tat nichts wissen, das hat er scharf und richtig beobachtet; aber er irrte darin, daß er glaubte, daß es jenseits der intellektiven Wahrheit eine andere Wahrheit nicht mehr gäbe, daß es außerhalb oder vor dem Intellekt, der die Ideen wahrnimmt, nichts gäbe, als Sinnlichkeit und Passionalität. Allerdings sein feines ästhetisches Gefühl konnte sich seinem Gedankengang, der die Kunst herabsetzt, nicht anschließen: er erklärt selbst, er wäre sehr froh gewesen, wenn ihm jemand einen Weg hätte zeigen können, die Kunst zu rechtfertigen, sie unter die hohen und geistigen Funktionen zu versetzen; aber niemand wußte ihm diese Hilfe zu bringen, und der Vorgang der Kunst, jener Schein des Wahrseins, widersprach seinem Gewissen: die Vernunft zwang ihn (ὁ λόγος ἥρει), sie mit all ihresgleichen zu verbannen und zu verweisen; und er gehorchte der Vernunft[1]).

Der Hedonismus und der ästhetische Moralismus

Andere teilten seine Skrupel nicht; da und dort in den späteren Schulen, bei den Hedonisten verschiedener Richtung, bei den Rethoren und Weltleuten wurde die Kunst stets als eine Erscheinung der Sinnenlust

[1]) Republik, X. Buch.

angesehen, aber ohne daß man sich darum verpflichtet fühlte, sie zu bekämpfen und einen Versuch zu machen, sich ihrer zu entledigen. Dennoch war dieses entgegengesetzte Extrem gleichfalls nicht geeignet, die Zustimmung der allgemeinen Meinung zu finden; die, wenn ihr auch an der Kunst gelegen ist, doch nicht minder auf Vernunft und Sittlichkeit hält. Rationalisten und Moralisten, die sich gezwungen sahen, die Gewalt der platonischen Verurteilung anzuerkennen, suchten eine Abwehr und einen Mittelweg. Fort mit dem Sinnlichen und fort mit der Kunst: ganz wohl. Aber kann man das Sinnliche und die Lust so ohne weiteres vertreiben? Kann die gebrechliche menschliche Natur sich nur von der harten Speise der Philosophie und der Sittlichkeit nähren? Kann man den Kindern und dem Volk das Wahre und das Gute beibringen, ohne ihnen eine gewisse Erholung zu gewähren? Und bleibt der Mensch nicht immer ein wenig Kind und ein wenig Volk, und muß er daher nicht mit den gleichen Rücksichten behandelt werden? Wenn der Bogen allzusehr gespannt wird, läuft man nicht Gefahr, daß er breche? Diese Betrachtungen bereiteten den Boden für die Rechtfertigung der Kunst; wenn sie nicht in sich vernunftgemäß war, so konnte sie doch einem vernünftigen Zweck dienen. Daher die Forschung nach dem äußeren Zweck der Kunst, der diejenige nach dem Wesen oder inneren Zweck ersetzte. Man hatte die Kunst zu einem einfachen lustbewirkenden Betrug, zu einem Sinnenreiz erniedrigt und mußte nun die praktische Handlung, das Hervorbringen des Betruges, wie jede andere Handlung dem sittlichen Zweck unterwerfen. Die Kunst, der an sich keinerlei Würdigkeit zugestanden wurde, mußte eine solche im Widerschein oder leihweise annehmen. Auf der hedonistischen Basis wurde die moralistische oder pädagogische Theorie gegründet. Der Künstler, der für den reinen Hedonisten einer Dirne gleichkam, wurde für den Moralisten ein Pädagog. Und die Dirne wie der Pädagog sind die beiden Figuren, welche diese beiden, im Altertum geläufigen Auffassungen der Kunst symbolisieren, deren eine aus dem verstümmelten Rumpf der anderen entsteht.

Noch bevor Plato mit seiner unerbittlichen Negation die Geister auf diesen Ausweg drängte, war die literarische Kritik des Aristophanes bereits völlig von der pädagogischen Idee erfüllt: „Was für die Kinder die Lehrer sind, das sind für die Jünglinge die Dichter“ (τοῖς ἡβῶσιν δὲ ποιηταί), sagte er in einem berühmten Vers[1]). Aber Spuren der pädagogischen

[1]) Frösche, Vers 1055.

Theorie finden sich sogar bei Plato selbst, in jenen seiner Schriften, in denen er von den allzu schroffen Schlußfolgerungen der Republik abzukommen schien; sowie bei Aristoteles, sei es in der „Politik", wo er den erziehlichen Gebrauch, den man von der Musik machen kann, bespricht, und vielleicht auch in der „Poetik", wo er dunkel von einer tragischen „Katharsis" spricht, obwohl vielleicht die Annahme nicht ganz ausgeschlossen werden darf, daß er hier etwas wie ein Dämmern der modernen Idee von der befreienden Kraft der Kunst hatte[1]). Später war dies eine bei den Stoikern besonders beliebte Anschauung. Strabo entwickelt sie und verteidigt sie des längeren in der Einleitung seines geographischen Werkes und bekämpft den Aristoteles, der die Poesie für einen bloßen Genuß ohne jede Belehrung erklärte, und vertrat die Meinung der Alten, daß sie eine „Vorphilosophie", eine „erste Philosophie" (φιλοσοφίαν τινὰ . . . πρώτην) sei, die die Jünglinge zum Leben heranbildet und sie mit Hilfe der Lust Sitten, Gefühle und Handlungen lehrt. Darum hat die Poesie immer einen Teil der Erziehung gebildet; darum kann man kein guter Dichter sein, wenn man nicht auch ein guter Mensch ist (ἄνδρα ἀγαθὸν). Der Fabeln bedienten sich zuerst die Gesetzgeber und Städtegründer, um zu warnen, um zu schrecken: dann ging dieses Amt auf die Dichter über, das für Frauen, Kinder und selbst für Erwachsene nötig war. Durch die Erdichtung, durch die Lüge schmeichelt und beherrscht man die Menge[2]). „Viele Lügen reden die Dichter" (πολλὰ ψεύδονται ἀοιδοί), lautet ein Halbvers, den Plutarch uns berichtet, der in einer seiner kleinen Schriften aufs genaueste erklärt, in welcher Weise man die Jünglinge die Dichter lesen lassen solle[3]). Auch für ihn ist die Poesie die Vorbereitung zur Philosophie: eine Philosophie, die nicht Philosophie zu sein scheint und darum ergötzt, sowie bei einem Gastmahl die Fische und die Braten ergötzen, die nicht Fische und Braten zu sein scheinen. Eine Philosophie, die mit Fabeln versüßt ist, so wie die Rebe, neben der die Mandragora wächst, einen Wein erzeugt, der süßer schlafen macht; und dies ist gut, weil es nicht möglich ist, aus der dichten Finsternis ins Sonnenlicht zu treten, sondern die Augen zunächst im milden Licht vorbereitet werden müssen. Die Philosophen wählen, um zu ermahnen und zu belehren, ihre Beispiele aus der Wahrheit: die Dichter zielen auf dasselbe, indem sie Beispiele erfinden und

[1]) Plato, Gesetze, 2. Buch; Aristoteles, Poet., 14. Buch; Polit., 8. Buch.
[2]) Strabo, Geogr. 1. Buch. II, K. 3—9.
[3]) Gesam. Texte b. E. Müller. Gesch. d. Theor. d. K. I, 57—85.

Fabeln erzählen[1]). In der römiſchen Literatur gibt Lucrez für ſeine Dichtung das wohlbekannte Beiſpiel von den Kindern, denen die Ärzte, um ihnen den bitteren Wermut einzuflößen „prius oras pocula circum Contingunt mellis dulci flavoque liquore“[2]). Horaz bietet in einigen ſprichwörtlich gewordenen Verſen der Epiſtel an die Piſonen — in denen er, wie man mit viel Wahrſcheinlichkeit annehmen kann, ſeinem Vorbild, dem Griechen Neoptolemos von Parion folgte — beide Anſchauungen (die der Kunſt als Dirne und die der Kunſt als Erzieherin) in ſeinen Worten „Aut prodesse volunt aut delectare poetae“[3]). Die Folge dieſer Auffaſſung war, daß der Beruf des Dichters faſt mit dem des Redners zuſammenfiel, der gleichfalls ein praktiſcher war und nach praktiſchen Zielen ſtrebte, ſo daß man die Frage erörtern konnte, ob Virgil als Dichter oder als Redner anzuſehen ſei („Virgilius poeta an orator?“). Dem einen wie dem anderen wurde der dreifache Zweck des „delectare, movere, docere“ zugeſchrieben: eine in jedem Fall grobe und oberflächliche Dreiteilung, da klarerweiſe das „delectare“ hier nur ein Mittel iſt und das „docere“ ein Teil des „movere“: ein Bewegen zum Guten und unter den verſchiedenen Arten des Guten auch zu dem der Belehrung. Und von dem einen wie vom anderen, vom Redner wie vom Dichter ſagt man — indem man ſich der hetärenhaften Grundlage ihres Amtes erinnert und mit bezeichnender Naivetät der Metapher — daß ſie ſich der „Kupplerdienſte“ der Form (lenocinium orationis) bedienen müßten.

Die myſtiſche Äſthetik im Altertum

Die myſtiſche Anſchauung, die die Kunſt als eine beſondere Weiſe ſich zu „beſeligen“ „ſich in Verbindung mit dem Abſoluten zu ſetzen, mit dem höchſten Gut, mit der letzten Wurzel der Dinge“ betrachtete, tauchte erſt im ſpäten Altertum, gleichſam an der Pforte des Mittelalters auf. Ihr Vertreter iſt der Begründer der neu-platoniſchen Schule, Plotinos.

Es iſt merkwürdig, daß man als Gründer und Haupt dieſer äſthetiſchen Richtung ſtatt deſſen in der Regel Plato bezeichnet, dem man eben deshalb den zweifelhaften Ehrennamen des „Vaters der Äſthetik“ erteilt hat. Aber wie ſollte Plato, der mit ſolcher Klarheit und Energie die

[1]) Plutarch, De aud. poetis cc. 1—4, 14.
[2]) De rerum natura I, 935—947.
[3]) Ad Pisones, v. 333—344.

Gründe auseinanderſetzte, aus welchen er der Kunſt keine Stelle unter den hohen Funktionen des Geiſtes gewähren konnte, ihr dann doch eine allerhöchſte Funktion gewährt haben, die der Philoſophie ſelbſt gleich, wenn nicht noch erhabener war? Offenbar haben die enthuſiaſtiſchen Ergüſſe über das Schöne im „Gorgias", im „Philoebos", im „Phaedros", im „Sympoſion" und in anderen platoniſchen Dialogen zu dieſer Verwechſelung geführt. Um ſie zu beſeitigen, muß klar feſtgeſtellt werden, daß das „Schöne", von dem Plato redet, mit der Kunſt und mit dem künſtleriſch Schönen nichts zu tun hat.

Die Unterſuchungen über die Schönheit

Die Unterſuchung nach der Bedeutung und dem wiſſenſchaftlichen Inhalt des Wortes „ſchön" mußte die Wißbegier der ſcharfſinnigen Forſcher und eleganten Kritiker von Hellas ſogleich anziehen. Wir finden Sokrates damit beſchäftigt, in einem Geſpräch, das Xenophon uns erhalten hat, und wir ſehen ihn einen Augenblick ſich mit den Reſultaten begnügen, daß das Schöne das ſei, was „paſſend und zweckentſprechend" ſei, oder auch das, was „man liebt" [1]). Plato nahm gleichfalls an dieſer Reihe von Unterſuchungen teil und gab verſchiedene Löſungen oder Hinweiſe auf ihre Löſung. Bald ſpricht er von einem „Schönen", das nicht nur in den Körpern ſei, ſondern auch in den Geſetzen, den Beſchäftigungen, in den Wiſſenſchaften; bisweilen ſcheint er es dem Wahren, dem Guten, dem Göttlichen nahe zu ſtellen und faſt für eins damit zu erklären; bald wendet er ſich der Anſchauung des Sokrates zu und ſetzt es dem Nützlichen gleich; bald unterſcheidet er zwiſchen einem „Schönen an ſich" (Καλὰ καθ' αὑτά) und einem „relativ Schönen" (πρός τι καλά); oder er ſieht die wahre Schönheit in der reinen Freude (ἡδονὴ καθαρά), die von jedem Schatten eines Schmerzes frei iſt; oder er verlegt ſie in das Maß und in die Verhältniſſe (μετριότης καὶ ξυμμετρία); oder er nimmt die Farben und Töne als Schönheiten an ſich [2]). Da er den mimetiſchen oder künſtleriſchen Vorgang ausſchloß, ſo war es unmöglich, ein unabhängiges Gebiet des Schönen zu finden: daher dieſes Schwanken zwiſchen ſo mannigfachen Begriffen, von denen man gerade noch mühſam ſagen könnte, daß der Gedanke einer Gleichſetzung des Schönen mit dem Guten allenfalls der vorherrſchende ſei. Nichts drückt dieſe Unſicherheit beſſer aus, als der

[1]) Denkwürdigkeiten III, C. 8. IV, C. 6.

[2]) Geſam. Texte bei Müller a. a. O. II, 84—107.

Dialog „der ältere Hippias“ (der, wenn er nicht von Plato ist, so doch der platonischen Schule angehört). Es wird in diesem Dialog nicht danach geforscht, welche Dinge schön seien, sondern was das Schöne sei: was es sei, was nicht nur eine schöne Jungfrau schön macht, sondern auch eine schöne Stute, eine schöne Leier, ein schönes Gefäß mit zwei graziösen Tonhenkeln. Hippias sowohl als auch Sokrates selbst schlagen der Reihe nach die verschiedensten Lösungen vor; aber Sokrates verwirft sie zuletzt alle: „Das, was die Dinge schön macht, ist das Gold, das ihnen zur Zierde hinzugefügt wird.“ O nein: das Gold verschönert nur dann, wenn es passend (πρέπων), wenn es am Platze ist: zu einem Topfe paßt besser ein hölzerner Löffel als ein goldener. „Schön ist, was niemandem häßlich scheinen kann.“ Aber es handelt sich nicht um das Scheinen, es handelt sich darum, was das Schöne sei, ob es so scheinen mag oder nicht. „Das Passende ist es, was die Dinge schön erscheinen läßt.“ In diesem Fall ist das Passende (das sie erscheinen läßt, nicht sein) eins und das Schöne ein anderes. „Das Schöne ist das Nützliche, das zum Zweck führende“ (χρήσιμον). Ja, wenn das wahr wäre, wäre auch das Übel schön, denn auch das Übel führt manchmal zum Nützlichen. „Das Schöne ist das Erfreuliche, das, was zum Guten führt“ (ὠφέλιμον). Aber in diesem Fall ist das Gute nicht das Schöne, noch das Schöne das Gute: denn der Grund ist nicht die Wirkung und die Wirkung nicht der Grund. „Das Schöne ist das, was durch den Gesichtsinn und den Gehörsinn Freude schafft.“ Aber auch das ist nicht überzeugend, und zwar aus drei Erwägungen: Erstens weil auch die schönen Studien schön sind und die Gesetze, die mit Aug' und Ohr nichts zu tun haben; zweitens weil sich kein Grund dafür einsehen läßt, weshalb man das Schöne auf diese Sinne beschränken sollte; drittens weil, wenn die Sichtbarkeit die Grundlage des Schönen wäre, die Hörbarkeit es nicht sein könnte, und wenn es die Hörbarkeit wäre, die Sichtbarkeit es nicht sein könnte; woraus folgt, daß das Wesen des Schönen in keiner dieser beiden Eigenschaften gelegen sein kann. Und die Frage, die im Verlaufe des Dialogs mit solcher Beharrlichkeit wiederholt wird: „was ist das Schöne?“ (τί ἐστι τὸ καλόν) bleibt ohne Antwort[1]).

Auch die späteren Schriftsteller stellten Untersuchungen über die Natur des Schönen an, und wir besitzen die Titel verschiedener Schriften über den Gegenstand, die heute verloren sind. Verschiedentlich und

[1]) Hippias major, stellenweise.

unſicher ſpricht ſich Ariſtoteles über das Thema aus: an den verſtreuten Stellen, wo er an es herantritt, wirft er es bald mit dem Guten zuſammen und definiert es als das, was zugleich gut und gefällig iſt[1]); bald bemerkt er, daß das Gute in den Handlungen liege (ἐν πράξει) und das Schöne auch in den unbeweglichen Dingen ſei (ἐν τοῖς ἀκινήτοις) und nimmt davon Anlaß, das Studium der Mathematik zu empfehlen, um ihre Eigenſchaften, Gattungen, Symmetrie und Abgrenzungen kennen zu lernen[2]). An anderer Stelle verlegt er die Schönheit in die Größe und in die Ordnung (ἐν μεγέθει καὶ τάξει)[3]); einmal ſcheint er ſie ſogar als undefinierbar betrachtet zu haben[4]). Das Altertum ſtellte auch Kanone für die ſchönen Dinge auf, wie den berühmten Kanon des Polyklet für die Verhältniſſe des menſchlichen Körpers. Und von der Schönheit des Körpers ſagt Cicero, ſie ſei „quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate“[5]). Selbſt wenn ſie nicht bloße empiriſche Beobachtungen oder Erklärungen und Paraphraſen von Worten ſind, ſtoßen dieſe Behauptungen der alten Griechen und Römer dennoch ſtets auf unüberſteigliche Schwierigkeiten.

Trennung der Theorie der Kunſt von der Theorie des Schönen

Jedenfalls findet man nirgends, daß ſie die Erſcheinung des Schönen in ſeiner Geſamtheit der Erſcheinung der Kunſt gleichgeſetzt hätten. Ja noch mehr: der künſtleriſche Vorgang und die Schönheit, die Mimeſis und der Inhalt der Mimeſis werden bisweilen ſcharf geſchieden. Ariſtoteles bemerkt in der „Poetik“, daß ſelbſt die allergetreueſten Abbilder von Dingen zu ſehen, die uns in der Wirklichkeit widerlich ſind, wie Leichen und die abſcheulichſten Tiergeſtalten, uns Genuß bereite (τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες[6]).) In der bereits mehrmals zitierten kleinen Schrift hält ſich Plutarch des längeren mit dem Beweis auf, daß die Kunſtwerke uns gefallen, nicht weil ſie ſchön ſind, ſondern weil ſie ähnlich ſind (οὐχ ὡς καλὸν ἀλλ'ὡς ὅμοιον), und daß, wenn ſie die Dinge, die in der Natur häßlich ſind, verſchönern wollten, das Entſprechen und die Wahrſcheinlichkeit (τὸ πρέπον καὶ τὸ εἰκὸς) verloren

[1]) Rety. I, c. 9.
[2]) Methaphyſ., XII, 3.
[3]) Poet. VII.
[4]) Diog. Laert. V. I. 20.
[5]) Quaest. Tuscul. IV. c. XIII. n. 31.
[6]) Poet c. IV, 3.

ginge; und er spricht das Prinzip aus, daß das Schöne und das schön Nachahmen zwei verschiedene Dinge seien (οὐ γάρ ἐστι ταυτὸ, τὸ καλὸν καῖ καλώς τι μιμεῖσθαι). Es gefallen uns Gemälde, die schauerliche Dinge darstellen, wie die Medea, die ihre Kinder tötet, von Timomachos; der Orest, der seine Mutter mordet, von Theon; der geheuchelte Wahnsinn des Odysseus, von Parrhasios; und wenn das Grunzen des Ebers, der Lärm einer Maschine, das Brausen des Windes und das Rauschen des Meeres in der Wirklichkeit unangenehm sind, so gefielen sie doch beim Parmenon, der den Eber vollkommen nachzuahmen verstand, und bei Theodoros, der in ähnlicher Weise das Geräusch einer Maschine nachahmte[1]). Selbst wenn die Alten daran gedacht hätten, das Schöne mit der Kunst in Beziehung zu bringen, so war es eine sekundäre und partielle Verbindung der beiden Begriffe durch die Kategorie des relativ Schönen, das vom absoluten geschieden wurde. Aber dort, wo in den Schriften der Literarkritiker das Wort καλόν oder pulchrum auf die Erzeugnisse der Kunst angewendet wird, da scheint es, daß sie nicht über den Sprachgebrauch hinausgingen, wie man aus dem Beispiel des Plutarch vom „schön Nachahmen" entnehmen kann oder aus der Terminologie der Rhetoren, welche die Eleganz und den Schmuck der Rede bisweilen „Schönheit des Ausdrucks" (τὸ τῆς φράσεως κάλλος) nannten.

Ihre Verschmelzung bei Plotinos

Erst durch Plotinos werden die beiden Gebiete vereint: das Schöne und die Kunst werden in einer einzigen Funktion verschmolzen, aber nicht durch die gesunde Absorbierung des zweideutigen platonischen Begriffs des Schönen in dem eindeutigen der Kunst, sondern durch die Absorbierung des Sicheren im Unsicheren, der nachahmenden Kunst im sogenannten „Schönen". Und hiermit haben wir in der Tat eine neue Anschauung: das Schöne und die Kunst lösen sich beide in einer mystischen Passion und Erhebung des Geistes auf.

Die Lehre Plotins

Die Schönheit, bemerkt Plotinos zuerst, ist hauptsächlich an den sichtbaren Dingen; aber sie findet sich auch an den hörbaren, in den Kompositionen der Worte und der Musik; und endlich auch in den übersinnlichen Dingen, wie in schönen Tätigkeiten, Berufen, Handlungen, Ge-

[1]) De aud. poetis c. III.

wohnheiten, Wissenschaften und Tugenden. Was nun macht sowohl die sinnlichen als die übersinnlichen Dinge schön? Er erklärt es sofort für ausgeschlossen, daß dies die Symmetrie der Teile untereinander und mit dem Ganzen (συμμετρία τῶν μερῶν τρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸ ὅλον) und die Farbe (εὔχροια) sein könnten, wie eine der gewöhnlichsten Definitionen, die wir bereits oben in den Worten Ciceros wiedergegeben, lautet: Es gibt Verhältnisse häßlicher Teile, und es gibt einfache schöne Gegenstände, ohne jede Rücksicht auf Proportionen: Symmetrie und Schönheit sind demnach zwei verschiedene Dinge[1]). Das Schöne ist das, was wir gleichsam als etwas von unserer eigenen Natur aufnehmen; das Häßliche ist das, was uns, als ihr entgegengesetzt, widerstrebt. Die Affinität der schönen Dinge mit unserer Seele, die sie wahrnimmt, hat ihren Ursprung in der Idee, die sowohl die eine, wie die andere hervorbringt. Das Schöne ist das, was Form hat, das Häßliche ist das Formlose, das, was wohl der Form fähig ist, sie aber nicht empfangen hat oder nicht vollständig von ihr beherrscht ist. Ein schöner Körper ist schön durch seine Gemeinschaft (κοινωνία) mit dem Göttlichen. Die Schönheit ist das Durchleuchten der Schönheit, des Göttlichen, der Idee. Nicht die Materie an sich ist schön, sondern nur soweit sie von der Idee erleuchtet ist. Das Licht, das Feuer, als die der Idee nächsten, als die geistigsten aller Körper, breiten das Schöne über die sichtbaren Dinge aus. Aber um es wahrzunehmen, muß die Seele rein werden und die Kraft der Idee, die in ihr ruht, wirksam machen. Mäßigung, Stärke, Klugheit, alle die Tugenden, was sind sie anderes als, wie das Orakel sagt, eine Reinigung? So öffnet sich in der Seele ein neues Auge neben dem Auge für die sichtbare Schönheit; und sie steigt zur Betrachtung der göttlichen Schönheit, die mit dem Guten eins ist, empor, dem Zustand höchster Seligkeit[2]). Die Kunst gehört in das Gebiet dieser Betrachtung. Die Schönheit der Dinge, die von Menschen gemacht sind, hängt vom Geiste ab: man vergleiche zwei nebeneinander gesetzte Massen, die eine rauh und unbehauen, die andere in die Form der Statue eines Gottes oder eines Menschen, einer Grazie, einer Muse gebracht; und wenn es die eines Menschen ist, nicht die irgend eines Menschen, sondern einer Gestalt, wie die Kunst sie aus vielen Einzelschönheiten gewann. Die Schönheit solch einer Masse kommt nicht daher, daß sie Stein ist, sondern aus der Form, die ihr die Kunst gegeben (παρὰ τοῦ εἴδους ὃ ἐνῆκεν ἡ τέχνη); sie kommt aus dem

[1]) Ennead I. l. VI. c. l.

[2]) Ennead c. 2—9.

Inneren, und die kunstreich hergestellte Sache ist schöner als jede natürliche, wenn die Form ihr vollkommen aufgedrückt ist. Darum hatte jener (Plato) unrecht, der die Künste verachtete, weil sie die Natur nachahmen. Vor allem ist zu bemerken, daß die Natur selbst die Ideen nachahmt; aber man muß noch in Betracht ziehen, daß die Künste sich nicht darauf beschränken, einfach das nachzuahmen, was die Augen sehen, sondern zu jenen Gedanken oder Ideen zurückkehren, aus denen die Natur selbst entspringt (ὡς οὐχ ἁπλῶς τὸ ὁρώμενον μιμοῦνται, ἀλλ' ἀνατρέχουσιν ἐπὶ τοὺς λόγους ἐξ ὧν ἡ φύσις). Darum handeln die Künste aus eigener Macht und fügen die Schönheit dort hinzu, wo sie fehlt: so stellte Phidias Zeus nicht dar, weil er ihn gesehen, sondern er stellte ihn dar, wie er erscheinen würde, wenn er sich sterblichen Augen enthüllen wollte[1]). Die Schönheit der natürlichen Dinge ist der Urtypus, der in der Seele existiert, die selbst die Quelle ist, aus der jede natürliche Schönheit strömt[2]).

Die wissenschaftliche Richtung — Aristoteles

Diese Anschauung Plotins und des Neuplatonismus ist das erste Erscheinen der mystischen Ästhetik, die in moderner Zeit und insbesondere in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts so große Erfolge haben sollte. Die Versuche der strengen und realistischen Ästhetik, der Ästhetik der Darstellung oder des Ausdrucks führen hingegen auf Aristoteles zurück und sind, wie wir gesehen haben, von seinen schwachen Spekulationen über das Schöne ganz unabhängig. Auch Aristoteles schloß sich der Platonischen Verurteilung nicht an. Wie schon Plato dunkel empfunden hatte, so fühlte er, daß jenes Resultat nicht ganz richtig sein konnte, und daß offenbar irgend eine Bedingung des Problems hier vernachlässigt worden war. Und als er das Problem seinerseits aufnahm, war die Wahrscheinlichkeit, es richtig zu lösen, für ihn größer, weil er sich von dem Hindernis befreit hatte, das in der platonischen Ideenlehre lag, dieser willkürlichen Aufstellung von Abstraktionen und Begriffen, die sich für die einzige Wirklichkeit gaben. Die Ideen waren für Aristoteles einfache Begriffe, und das wirkliche Dasein stellte sich ihm in einer viel lebhafteren Weise dar, nicht als Abschwächung der Ideen, sondern als Synthese von Stoff und Form. Bei dieser Anschauung konnte sich eine

[1]) Ennead, V. l. VIII. c. 1.
[2]) Ennead c. 2—3.

Stelle für die Vernünftigkeit der Mimesis finden. Die Mimesis, die dem Menschen von Natur eigentümlich ist, ist Betrachtung, ist theoretische Funktion. Das ist Aristoteles im allgemeinen klar, wenn er es auch manchmal zu vergessen scheint, wie z. B. dort, wo er die Nachahmung mit dem Tun der Knaben zusammenwirft, die die ersten Kenntnisse erwerben, indem sie dem Beispiel anderer folgen[1]); und obgleich sein System dadurch, daß es praktische Wissenschaften und poetische Aktivitäten annahm (die sich von den praktischen dadurch unterscheiden, daß sie ein stoffliches Objekt zurücklassen), eine sichere und ungetrübte Auffassung der künstlerischen Mimesis und der Poesie als theoretische Vorgänge schwer machte. Wenn die Poesie nun ein theoretischer Vorgang ist, wodurch unterscheidet sie sich sowohl von der wissenschaftlichen Funktion als von der historischen Erkenntnis? In dieser geradezu prachtvollen Weise stellt Aristoteles das Problem vom Wesen der Kunst im Eingang seiner „Poetik" auf. Und es ist die einzig mögliche Weise, es aufzustellen; auch wir Modernen fragen uns: Worin unterscheidet sich die Kunst von der Geschichte und von der Wissenschaft? Was ist dieser künstlerische Vorgang eigentlich, der mit der Wissenschaft die Idealität und mit der Geschichte die Konkretheit und Individualität gemeinsam hat? Aber das Problem war schwer, und der Schärfe der Aufstellung entsprach damals noch nicht die Kraft, es zu lösen. Die Poesie unterscheidet sich von der Geschichte, weil diese die Dinge wiedergibt, die sich ereignet haben (τὰ γενόμενα), die Poesie aber die wiedergibt, die sich ereignen könnten (οἷα ἂν γένοιτο). Sie unterscheidet sich von der Wissenschaft, weil sie zwar aufs allgemeine gerichtet ist, aber nicht in der Weise wie die Wissenschaft, sondern nur in einem gewissen Maß, das Aristoteles durch ein „eher" ausdrückt (μᾶλλον τὰ καθόλου), das die Arbeit der Poesie von der der Wissenschaft eigentümlichen (τὰ καθ' ἕκαστον) unterscheidet. Es liegt daher alles darin, wie der Sinn der Worte „das Mögliche", „eher" und „das der Poesie Eigentümliche" bestimmt wird. Aber so wie Aristoteles diesen Worten nachgeht, fällt er in Irrtümer und Widersprüche. Jenes Allgemeine, das sich auch in der Poesie findet und das eben das Mögliche ist, scheint sich mit dem wissenschaftlichen Allgemeinen oder mit der geschichtlichen Wahrheit zu identifizieren, also mit dem, was durch Notwendigkeit oder durch Wahrscheinlichkeit gegeben ist (τὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον). Für die Eigentümlichkeit der Geschichte weiß er keine

[1]) Poet. c. IV., 2.

anderen Erklärungen zu geben als Beispiele: „das, was Alcibiades tat und das, was ihm begegnete“ [1]). Er hatte sich auf den Weg gemacht, um den rein phantastischen, in sich vollkommenen Charakter der Poesie zu entdecken; und er blieb betroffen und unsicher mitten auf dem Wege stehen. Und er sagt bald, daß die Wahrheit der Nachahmung in einem gewissen Begreifen und Schließen liegt, das bei der Betrachtung der Nachahmungen vor sich gehe, indem man erkenne, daß „dies jenes sei“, d. h. daß das Abbild einem Modell entspreche [2]); andere Male aber, und das ist schlimmer, verliert er die Körnchen von Wahrheit, die er entdeckt hat, wieder, vergißt ganz daß die Poesie das Mögliche wiedergeben müsse und gibt zu, daß sie auch das Unmögliche (τὸ ἀδύνατον) wiedergeben könne, ja sogar das Absurde (τὸ ἄτοπον), wenn das Unmögliche und das Absurde nur glaublich seien und dem Ziel der Kunst nicht schaden; und er sagt auch, daß man das Unmögliche, aber Wahrscheinliche, dem Möglichen, aber Unglaublichen vorziehen müsse [3]). Ziel der Kunst? Die Kunst, die selbst das Unmögliche und das Absurde aufnimmt, wird demnach auch nichts Vernunftgemäßes sein, sondern, wie schon Plato gesagt, die Nachahmung des Scheins, in der sich die leere Sinnlichkeit gefällt: ein Vorgang der Lust. Zwar gelangt Aristoteles nicht zu dieser Folgerung, weil er überhaupt zu keiner klaren und scharfen Folgerung gelangt; aber es ist eine Folgerung, die man aus seinen Ausführungen schließen könnte und die er jedenfalls nicht unmöglich gemacht hat. Das will sagen, daß er nicht vollbracht hat, was er stillschweigend zu tun sich vorgenommen; und obwohl er mit wunderbarem Scharfsinn das Problem nach Plato wieder aufnahm, dennoch die platonische Definition weder wirklich widerlegt, noch ersetzt hat.

Der Begriff der Nachahmung und der Phantasie nach Aristoteles — Philostratos

Der Gesichtspunkt der Forschung, auf welchen Aristoteles den Blick gewendet, wurde im Altertum im allgemeinen nicht weiter beachtet: die aristotelische Poetik selbst scheint nicht viel Verbreitung und Wirkung gehabt zu haben. Die antike Psychologie kannte die Einbildungskraft oder Phantasie als eine Fähigkeit, die in der Mitte zwischen den Sinnen und dem Intellekt lag, aber sie kannte sie nur als jene Kraft, die die

[1]) Poet. c. IX. 1—4.
[2]) Poet. c. IV. 1—5.
[3]) Poet. c. XXIV—XXV.

ſinnlichen Eindrücke bewahrt und wieder hervorruft oder zwiſchen den Begriffen und den Sinnen vermittelt; nicht aber als eine unabhängige und produktive Aktivität. Und nur ſelten und mit wenig Nutzen wurde ſie mit der Erſcheinung der Kunſt in Beziehung geſetzt. Manche Geſchichtsſchreiber der Äſthetik meſſen einigen Stellen im „Leben des Apollonius von Thyana“ vom älteren Philoſtratos eine beſondere Wichtigkeit bei und ſehen in ihnen eine Verbeſſerung des Begriffs der Mimeſis und die erſte Erkenntnis des Vorgangs der phantaſtiſchen Schöpfung in der Welt der Wiſſenſchaft. Phidias und Praxiteles — heißt es an jenen Stellen — hatten es nicht nötig, zum Himmel emporzuſteigen und dort die Götter zu ſehen, um ſie in ihrem Werk wiederzugeben, wie ſie nach der Nachahmungstheorie hätten tun müſſen. Es war die Phantaſie, die ſie inſtand ſetzte, ſolche Werke zu ſchaffen: die eine weiſere Arbeiterin iſt als die einfache Nachahmung (φαντασία . . . σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργός), die Phantaſie, die nicht nur gleich dieſer das bildet, was ſie geſehen ſondern auch das, was ſie nicht geſehen, indem ſie es ſich nach dem Zeugnis der vorhandenen Dinge erſinnt und auf ſolche Weiſe einen Zeus und eine Minerva ſchafft[1]). Aber die Phantaſie, von der hier die Rede iſt, iſt nichts anderes, als die ariſtoteliſche „Mimeſis“, die, wie bereits bemerkt, nicht nur die wirklichen Dinge, ſondern auch und vor allem die möglichen betrifft. Und hatte nicht ſchon Sokrates (in ſeinem Dialog mit dem Maler Parrhaſios, den Xenophon uns bewahrt hat) bemerkt, daß der Vorgang der Maler der iſt, von verſchiedenen Körpern das zu wählen, was ſie zum Schaffen ihrer Geſtalten brauchen? (ἐκ πολλῶν συνάγοντες τὰ ἐξ ἑκάστου κάλλιστα[2]).) Und war die Anekdote vom Xeuxis, der ſeine Helena ſchuf, indem er, was er ſchönſtes an fünf krotoniatiſchen Mädchen ſah, auswählte und vereinte, ſowie andere ähnliche Anekdoten im Altertum nicht verbreitet genug? Und hatte nicht Cicero Jahrhunderte vor Philoſtratos in beredter Weiſe auseinandergeſetzt, daß Phidias keinerlei wirkliches Vorbild kopierte, um die Geſtalt ſeines Zeus zu ſchaffen, ſondern den Blick auf eine „species pulcritudinis eximia quaedam“ gerichtet hielt, die er in ſeiner Seele hatte und nach der er die Kunſt und die Hand lenkte?[3]). Und man kann auch nicht ſagen, daß Philoſtratos dem Plotin den Weg gebahnt, deſſen höhere und intellektive (νοητὴ) Phantaſie, als das Aug' für das überſinnliche Schöne — wie wir ſchon früher

[1]) Apoll. vita, VI. c. 10.
[2]) Denkwürd. III. c. 10.
[3]) Orator ad Brutum c. 2.

geſehen — ganz etwas anderes bedeutet, ſofern das Wort nicht zur Bezeichnung der alten Beobachtung dient: wo es nicht die unbeſtimmte Mimeſis iſt, da iſt es ein myſtiſches Schauen.

Die Unbeſtimmtheit des Begriffs der Mimeſis erreichte ihren Höhepunkt, als die Schriftſteller dem Wort einen allgemeinen Sinn gaben, nach welchem es jede Arbeit bedeutete, die die Natur zum Gegenſtand hat, und als ſie, einen Satz des Ariſtoteles wiederholend, behaupteten: „omnis ars naturae imitatio est“ [1]) oder wie der Maler Eupompos zum Schimpf der Nachahmer und Plagiatoren fremder Arbeiten ſagte: „natura est imitanda, non artifex“ [2]). Und wenn man aus ſolcher Unbeſtimmtheit hinaus gelangen wollte, ſo wußte man ſich nicht anders zu helfen als damit, daß man die nachahmende Tätigkeit als praktiſche Schöpferin von Duplikaten der Naturgegenſtände auffaßte: ein Vorurteil, das aus dem Schoß der maleriſchen und plaſtiſchen Künſte entſprang, und gegen das Philoſtratos und die anderen Vertreter der Phantaſie vielleicht ankämpfen wollten.

Spekulationen über die Sprache

In intimem Zuſammenhang mit der Forſchung nach dem We[illegible] Kunſt ſtanden die Spekulationen über die Sprache, mit denen bereits die Sophiſten begannen, als ſie darüber ſtaunten, wie es nur möglich ſein konnte, mit Hilfe von Tönen Farben und andere nicht hörbare Dinge zu bezeichnen [3]). Man erörterte damals, ob die Sprache durch die Natur oder durch Konvention entſtanden ſei (φύσει oder νόμῳ). „Natur“ bedeutete dabei bisweilen den verſtandesmäßigen Weg oder eine geiſtige Notwendigkeit, und „Konvention“ das, was wir einen rein natürlichen Vorgang, einen pſychologiſchen Mechanismus oder Senſualismus nennen würden; und in dieſem Sinn hätte man beſſer geſagt, daß die Sprache φύσει entſtanden ſei und nicht νόμῳ. Aber die Unterſcheidung bedeutete in anderen Fällen die Frage: ob die Sprache der objektiven oder logiſchen Wahrheit, den weſentlichen Beziehungen der Dinge entſpräche (ὀρθότης τῶν ὀνομάτων); und in dieſem Fall würden uns jene Männer der Wahrheit näher ſcheinen, die ſie für konventionell oder im Hinblick auf die logiſche Wahrheit willkürlich erklärten: alſo νόμῳ oder θέσει und nicht φύσει. Dieſe beiden ſo verſchiedenen Fragen wurden in unklarer und

[1]) Z. B. Seneca Epiſt. LXV.

[2]) Plinius, Nat. Hist. XXXIV. c. 19.

[3]) Gorgias in: De Xenoph. Mel. et Gorgia (bei Aristoteles, ed. Didot) c. 5—6.

zweideutiger Weise erörtert und haben ihr Denkmal in dem dunklen platonischen Dialog „Kratilos“ gefunden, der zwischen verschiedenen Lösungen zu schwanken scheint. Und auch wenn man später sagte, daß das Wort ein „Zeichen“ (σημεῖον) des Gedankens sei, so löste man damit nichts; da es ja immer ungeklärt blieb, in welchem Sinne das Wort „Zeichen“ zu verstehen war, ob φύσει oder νόμῳ. Aristoteles, der die Worte als Nachahmungen (μιμήματα) ganz so wie die Poesie auffaßte[1]), machte eine großartige Bemerkung, daß es nämlich außer den urteilenden Sätzen, die das (logisch) Wahre oder Falsche sagen, noch andere gebe, die weder (logisch) Wahres noch Falsches sagen, wie diejenigen, die Bestrebungen und Wünsche (εὐχή) ausdrücken und die deshalb nicht zur logischen Auseinandersetzung gehören, sondern zur Poetik und Rhetorik[2]). Und er kritisiert an einer anderen Stelle einen gewissen Brison, der behauptet hatte, eine schändliche Sache bleibe schändlich, mit welchen Worten immer man sie bezeichnet, während er verfocht, daß schändliche Dinge sich sowohl in Worten ausdrücken lassen, die sie in ihrer ganzen Roheit vor Augen führen und auch mit Worten, die sie verschleiern[3]). Alles das hätte dahin führen können, die sprachliche Funktion von der eigentlich logischen zu isolieren und sie mit der poetischen und ästhetischen zusammen zu stellen; aber es kam nicht dahin — der Versuch blieb unfruchtbar. Die aristotelische Lehre nahm einen vorherrschend verbalen und formalistischen Charakter an, der von den Nachfolgern immer mehr betont wurde und der Unterscheidung der beiden Erkenntnisformen im Wege stand. Dennoch gab Epikuros nach einem Ausspruch, den uns Diogenes Laertios berichtet[4]), nicht zu, daß die Verschiedenheit der Namen, die ein und dieselbe Sache bei den verschiedenen Völkern bezeichnen, auf Konvention oder Willkür beruhe, sie komme vielmehr daher, daß die von den Dingen hervorgerufenen Eindrücke bei den verschiedenen Völkern verschieden seien. Und die Stoiker, obwohl sie die Sprache mit dem Verstande (διάνοια) in Zusammenhang setzten und nicht mit der Phantasie, schienen dennoch eine Ahnung von der nicht logischen Natur der Sprache gehabt zu haben und schoben zwischen den Gedanken und den Laut „ein gewisses Etwas“ ein, das durch das Wort „λεκτόν“ der Griechen, „effatum“ oder „das Sagbare“ der Lateiner bezeichnet wird. Aber wir wissen nicht sicher, was sie damit

[1]) Rhet. III, 1.
[2]) De Interpret. c. IX.
[3]) Rhet. III, 2.
[4]) Diog. Laert. X. 75.

wirklich meinten, ob ſie mit dieſer Form die ſprachliche Vorſtellung vom abſtrakten Begriff unterſcheiden wollten, was ſie der modernen Anſchauung nähern würde, und nicht vielmehr — und das iſt wahrſcheinlicher — nur im allgemeinen die Bezeichnung vom Laut trennen wollten [1]).

Andere Keime der Wahrheit finden ſich bei den antiken Schriftſtellern nicht. Eine philoſophiſche Grammatik, ſowie eine philoſophiſche Poetik waren, trotz gelegentlichen Verſuchen, dem Altertum unerreichbar.

II

Das Mittelalter — Die Myſtik — Ideen über das Schöne

Faſt alle dieſe fehlerhaften Richtungen der antiken Äſthetik wurden in den Jahrhunderten des Mittelalters entweder durch Tradition fortgeſetzt oder ſie tauchten durch ſpontane Entſtehung wieder auf. Die neuplatoniſche Myſtik währte fort, geſtützt auf die Kompilationen des 5. Jahrhunderts, die unter dem Namen des Dionyſius Areopagita liefen (De coelesti hierarchia, De ecclesiastica hierarchia, De divinis nominibus etc.), auf die Überſetzungen, die Johannes Scotus Erigena von dieſen machte, und auf Populariſierungen der ſpaniſchen Juden (Avicebron). Der chriſtliche Gott nahm die Stelle des höchſten Gutes oder der Idee ein: bald als Gott bezeichnet, bald als Weisheit, Güte, höchſte Schönheit, die Quelle der natürlichen ſchönen Dinge, die eine Stufenleiter hinauf zur Betrachtung des Schöpfers bilden. Nur daß alle dieſe Spekulationen ſich immer mehr von der Erſcheinung der Kunſt, mit der Plotin ſie verbunden hatte, ablöſten und ihr entfremdeten. Was das Schöne betrifft, ſo wiederholte man häufig die Definitionen des Cicero und der anderen Alten: Aurelius Auguſtinus bezeichnet das Schöne im allgemeinen als Einheit (omnis pulchritudinis formae unitas est) und jene des Körpers als „congruentia partium cum quadam coloris suavitate“; und er hatte ein Buch geſchrieben, das verloren gegangen iſt: „De pulchro et apto“, in dem er, wie bereits aus dem Titel hervorgeht, die alte Unterſcheidung eines Schönen an ſich und eines relativ Schönen „quoniam apte accomodaretur alicui“ wiederholte; ſowie er auch an einer anderen Stelle bemerkt, daß ein Bild ſchön genannt werde, „si perfecte implet illud cuius imago est, et coaequatur ei“ [2]).

---

[1]) Steinthal: Geſch. d. Sprachw. I, 288—290. 293. 296—297.

[2]) Confess., IV, c. 3; De trinitate, VI, c. 10; Epist., III, XVIII; De civitate Dei, XXII, c. 19 (Opera, Paris., 1679—1690, t. I, II, VII, VIII).

Nicht sehr verschieden von der seinen ist die Anschauung des Thomas von Aquino, der für die Schönheit drei Erfordernisse aufstellt: Integrität oder Vollkommenheit, richtige Proportionen und Klarheit; dem Aristoteles folgend, unterschied er das Schöne vom Guten: Ersteres sei das, was schon bei der bloßen Betrachtung Freude mache („pulchrum . . . id cuius ipsa apprehensio placet"); und er wies sogar auf die Schönheit häßlicher Dinge, die gut nachgeahmt seien, hin und wendete die Lehre von der Nachahmung auf die Schönheit der zweiten Person der Trinität an („in quantum est imago expressa Patris")[1]). Wenn man Andeutungen einer hedonistischen Auffassung der Kunst entdecken wollte, so könnte man solche mit ein wenig gutem Willen in einigen Aussprüchen der Troubadours und Jongleurs finden. Auch der ästhetische Rigorismus, die totale Verwerfung der Kunst um der Religion oder um der göttlichen und menschlichen Wissenschaft willen, zeigt sich im Beginn des Mittelalters bei Tertullian und bei einigen Kirchenvätern und beim Ausgang der Epoche bei manchem rohen scholastischen Geist, wie bei Cecco d'Ascoli, der gegen Dante erklärte: „Ich lasse die Possen und wende mich dem Wahren zu, die Fabeln sind mir immer zuwider gewesen", und noch später bei dem rückschrittlichen Savonarola. Aber vor allen anderen Theorien blieb jene narkotische Lehre von der moralischen oder pädagogischen Kunst die herrschende, die schon im Altertum ihr Teil dazu beigetragen, den Zweifel und die ästhetische Forschung einzuschläfern, und die sich für Verfallsepochen so gut eignet. Zudem entsprach sie den moralischen und religiösen Anschauungen des Mittelalters und machte es möglich, nicht nur die Werke der Phantasie, die von christlichem Geist erfüllt waren, sondern auch die noch vorhandenen Werke der klassischen und heidnischen Kunst zu rechtfertigen.

Die pädagogische Theorie der Kunst im Mittelalter

Die Rettung dieser letztgenannten war wiederum die allegorische Auslegung, für die wir ein wunderliches Denkmal in der Schrift „de continentia virgiliana" des Fulgentius (6. Jahrhundert) haben, die Virgil im Mittelalter möglich machte und ihm den Weg zu dem gewaltigen Ruf bahnte, zu dem er emporsteigen sollte, als „der edle Weise, welcher alles wußte". Johann von Salisbury sagt von dem römischen Dichter, daß er „sub imagine fabularum totius philosophiae exprimit veri-

[1]) Summa theol. 1ª. Prim. quaest. 39, art. 8; 1ª. Sec., quaest 27, art. 1 (ed. Migne, I, col. 794—795. II, col. 219).

tatem“ [1]). Der Vorgang bei der Auslegung wurde in der Lehre von den vier Sinnen festgelegt: dem buchstäblichen, dem allegorischen, dem moralischen und dem anagogischen, die Dante auf die Vulgärpoesie übertragen sollte. Man könnte die Zitate aus mittelalterlichen Schriftstellern häufen, in welchen in allen Tonarten die Lehre wiederholt wird, daß die Kunst die Wahrheit der Sitte und des Glaubens lehrt und die Herzen zu christlicher Frömmigkeit zwingt, von den wohlbekannten Versen des Theodulf über die Dichter: „In quorum dictis, quamquam sint frivola multa, Plurima sub falso tegmine vera latent“ angefangen bis hinab zu unseren Größten, zu Dante und Boccaccio. Für Dante ist die Poesie „nihil aliud quam fictio rhetorica in musicaque posita“ [2]). Der Dichter muß im Kopf einen „Gedankengang“ haben, wenn er „im Kleide von Figuren oder rhetorischen Farben“ reimt; und es wäre eine große Schande für ihn, wenn er, „später befragt, seine Worte nicht von solcher Gewandung zu entkleiden wüßte, so daß sie das wahrhafte Verständnis fänden“ [3]). Die Leser bleiben bisweilen beim bloßen äußerlichen Gewand; und jenen, denen es nicht gelingt, den verborgenen Sinn zu durchdringen, möge, wie dem Pöbel, das Kleid genügen; dem Pöbel, der „ihren Gedanken“ nicht versteht, wird die Dichtung sagen, wie es jene Kanzone Dantes in ihrem Geleitvers tut: „So seht doch wenigstens, wie schön ich bin“: also wenn ihre keine Belehrung zu schöpfen wißt, so genießt meiner doch als eines wohlgefälligen Dinges. Vielen wird überhaupt bei den Dichtungen die „Schönheit willkommener sein als das Gute in ihnen“; wenn nicht Kommentare, wie sie das „Gastmahl“ bietet, zu Hilfe kommen als „ein Licht, das jede Farbe ihres Sinns klar erscheinen lassen wird“ [4]). Die Poesie war die fröhliche Wissenschaft. Und was ist die Poesie, die in unserer Volkssprache die fröhliche Wissenschaft genannt wird — so schrieb unter vielen anderen der spanische Dichter Marquis von Santillana — anderes, denn „un fingimiento de cosas utiles, cubiertas ó veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas é scandidas, por cierto cuento, pesso é medida“? [5])

Es ist daher ungenau zu sagen, daß das Mittelalter die Kunst ohne

---

[1]) Comparetti „Virg. nel medio evo“, vol. I, passim.

[2]) De vulg. eloqu. (ed. Rajna) l. II, c. IV.

[3]) Vita nuova c. XXV.

[4]) Convivio I, 1.

[5]) Prohemio al Condestable de Portugal, 1445—49 (in Obras, ed. Amador de los Rios, 1852) § 3.

weiteres mit der Philoſophie und der Theologie identifizierte. Im Gegenteil, es ſchied die Gebiete ſehr ſcharf voneinander und charakteriſierte die Kunſt und die Poeſie, wie Dante es tat, mit den Worten: „fictio rhetorica“, „Figuren“, rhetoriſche Farben“, „Gewandung“, „Schönheit“; oder wie es der oben zitierte Santillana tat, mit ſolchen wie „fingimiento“ und „formosa cobertura“. Dieſe „gefällige Falſchheit“ wurde vom praktiſchen Geſichtspunkt rechtfertigt; ungefähr ſo, wie die geſchlechtliche Verbindung durch die Ehe rechtfertigt und die Liebe durch ſie geheiligt wurde. Was nicht ausſchloß, ja vielmehr bedeutete, daß im Grunde der mittelalterlichen Anſchauung immer die Überzeugung lag, daß der vollkommene Zuſtand die Eheloſigkeit ſei; das will ſagen: die reine Wiſſenſchaft ohne alle Kunſt.

Anſätze für eine künftige Äſthetik in der ſcholaſtiſchen Philoſophie

Nur die wahre und wiſſenſchaftliche Richtung fand keine Vertreter. Selbſt die ariſtoteliſche Poetik war kaum bekannt oder vielmehr ſie war ſchlecht bekannt, nämlich durch die lateiniſche Überſetzung der Paraphraſe oder des mittleren Kommentars des Averrois, die — nicht vor dem Jahre 1256 — ein Deutſcher namens Hermann verfertigte. Von mittelalterlichen Forſchungen über die Sprache findet ſich wohl das Beſte in Dantes „De vulgari eloquentia“, wo das Wort übrigens ſtets als ein Zeichen aufgefaßt wird („rationale signum et sensuale . . . natura sensuale quidem, in quantum sonus est, rationale vero in quantum aliquid significare videtur ad placitum“)[1]. Und doch war eine gute Gelegenheit und ein Ausgangspunkt für die Erforſchung der ſprachlichen Fähigkeit und damit der ausdruckgebenden, der äſthetiſchen Fähigkeit in dem jahrhundertelangen Streit zwiſchen Nominalismus und Realismus geboten, da es in dieſem Streit unvermeidlich war, die Beziehungen zwiſchen dem Wort und dem Fleiſch, dem Gedanken und der Rede irgend wie zu berühren. Duns Scotus ſchrieb einen Traktat „De modis significandi seu (dieſer Zuſatz iſt vielleicht von den Herausgebern gemacht) grammatica speculativa“. Abelard hatte die Empfindung als „confusa conceptio“ definiert und die „imaginatio“ als Bewahrerin der Empfindungen: die „intellectio“ macht das discurſiv was im vorhergehenden Stadium intuitiv war, und die Vollkommenheit der Erkenntnis wird zuletzt erreicht in der anſchaulichen Erkenntnis des Diskurſiven. Die

[1] De vulg. eloqu. l. I., c. III.

gleiche Erklärung der anſchaulichen Erkenntnis, der Wahrnehmung des Individuellen, der species specialissima findet ſich auch bei Duns Scotus in der Terminologie, mit der er die Erkenntniſſe in confusae, indistinctae und distinctae einteilt, eine Terminologie, die wir noch einmal, und dann folgenſchwer, in den Anfängen der modernen Äſthetik werden wieder erſcheinen ſehen[1]).

Die Renaiſſance — Die Philographie und die philoſophiſchen und empiriſchen Forſchungen über das Schöne

Die literariſchen und künſtleriſchen Meinungen und Lehren des Mittelalters haben demnach mehr einen kulturgeſchichtlichen Wert für das Verſtändnis der Epoche, als für die allgemeine Geſchichte der Wiſſenſchaft, und das gleiche kann man von der Renaiſſance ſagen. In der Renaiſſance wie im Mittelalter wird der Kreis der aus dem Altertum überlieferten Ideen nicht überſchritten. Es ſteigt die Kultur, es vermehrt ſich die Zahl derer, die an ihr Teil haben; man ſtudiert die Alten in den Quellen, man überſetzt und kommentiert, man ſchreibt und man druckt bald auch ungezählte Traktate über die Poeſie und die Künſte, Grammatiken, Rhetoriken, Dialoge und Diſſertationen über das Schöne: die Verhältniſſe haben ſich vergrößert, die Welt iſt gewaltiger geworden; aber wahrhaft neue Ideen auf dem Gebiet der äſthetiſchen Wiſſenſchaft kommen nicht zum Vorſchein. Die myſtiſche Tradition erwacht zu neuem und verſtärktem Leben durch den wiedererſtandenen Kult Platos: Marſilius Ficinus, Pico della Mirandola, Cattani, Leon Battiſta Alberti ſchrieben im fünfzehnten und Pietro Bembo, Mario Equicola, Caſtiglione, Nobili, Betuſſi und ſehr viele andere im folgenden Jahrhundert über das Schöne und über die Liebe. Eines der bemerkenswerteſten Erzeugniſſe dieſer Art, das eine Kreuzung mittelalterlicher und klaſſiſcher Ideen bedeutet, iſt das Buch der „Dialoge von der Liebe“ (1535), das von Leon, einem ſpaniſchen Juden, italieniſch geſchrieben und in alle gebildeten Sprachen jener Zeit überſetzt wurde[2]). Es behandelt in drei Teilen die Natur und das Weſen der Liebe, ihre Univerſalität und ihren Urſprung. Alles was ſchön iſt, iſt gut, aber nicht alles was gut iſt, iſt ſchön. Die Schönheit iſt Anmut, die die Seele ergötzt und zur Liebe bewegt. Die Erkenntnis

[1]) Windelband, Geſch. d. Phil. pp. 251, 270; de Wulf, Philos. médiév. Löwen 1900. pp. 317—20.

[2]) Dialogi di Amore, composti per Leone, medico . . . Rom 1535.

der geringeren Schönheiten führt zu den höheren und geistigen empor. Diesen und ähnlichen Behauptungen und Ergüssen, die sein Buch bilden, gab Leon, der Jude, den Namen „Philographie". Auch das Buch des Equicola[1]) ist merkwürdig, weil es etwas, das einer Geschichte der vorausgehenden Schriftsteller über den gleichen Stoff ähnelt, enthält. Die gleiche Anschauung wurde von den Petrarchisten in Sonetten und Kanzonen versifiziert, während andere, Widersacher und Spötter, sie in Komödien, Satiren und Parodien jeder Art durchhechelten. Mancher Mathematiker wollte, ein neuer Pythagoras, die Schönheit in genauen Verhältnissen suchen: so der Freund Leonardos, Luca Paciolo, in seinem Werk „De divina proportione" (1509), in der er das angebliche ästhetische Gesetz vom goldenen Schnitt vorbrachte[2]). Neben den neuen Pythagoräern fehlte es nicht an neuen Polykleten, die den Kanon für die Schönheit des menschlichen Körpers, insbesondere des weiblichen Körpers, feststellten, wie Firenzuola, Franco, Luigini und Dolce. Einen empirischen Kanon für die Malerei im allgemeinen stellte Michelangelo auf, indem er zeigte, wie man durch den Gebrauch gewisser arithmetischer Verhältnisse den Figuren Bewegung und Anmut geben könnte[3]). Andere, wie Fulvio Pellegrino Morato, untersuchten die Symbolik oder die „Bedeutung" der Farben. Die Platoniker suchten die Schönheit wie gewöhnlich in der Seele, die Aristoteliker mehr in physischen Eigenschaften. Der Averroist Agostino Nipho bewies in seiner Schrift „De pulchro et amore" (1529) unter vielem Geschwätz und nicht dazugehörigen Bemerkungen die Existenz des Schönen in der Natur durch die Beschreibung des herrlichen Körpers der Johanna von Arragon, Fürstin von Tagliacozzo, welcher Dame das Buch auch gewidmet ist[4]). Torquato Tasso wiederholte in seinem „Minturno"[5]) die unsicheren Anschauungen des platonischen Hippias, nicht ohne zugleich Anschauungen Plotins reichlich hinein zu verarbeiten. Größere Bedeutung gebührt dem Kapitel über das Schöne in der Poetik des Tommsao Campanella, in dem das Schöne als ein Zeichen aufgefaßt wird, und zwar als ein Zeichen des Guten, signum boni und das Häßliche als signum mali und unter dem „Guten" die

---

[1]) Libro de natura d'amore, Venedig 1525 (Ven. 1563).

[2]) De divina proportione, Venedig 1509.

[3]) G. P. Lomazzo, Trattato dell' arte della pittura, scultura ed architettura, Mailand 1585. I, 1. pp. 22—23.

[4]) Aug. Niphi, De pulchro et amore. Rom 1529.

[5]) Il Minturno o vero de la bellezza (in Dialoghi, ed. Guasti, vol. III).

drei Urdinge Macht, Weisheit und Liebe verstanden werden. So sehr er auch noch an dem platonischen Begriff des Schönen haftete, so bedeutet doch die Einführung des Begriffs Zeichen oder Symbol hier einen Fortschritt. Campanella vermochte dadurch zu erkennen, daß die materiellen Dinge, die äußeren Vorgänge an sich weder schön noch häßlich sind: „Mandricardo nannte die Wunden in den Leibern der Mohren, seiner Freunde, schön, weil sie groß waren und die gewaltige Kraft des Orlando, der sie geschlagen, bewiesen; und St. Augustin nannte Hautabschürfungen und Verrenkungen am Leibe des heiligen Vincentius schön, weil sie Zeichen seiner Standhaftigkeit waren; dagegen waren sie häßlich, soweit sie Zeichen der Grausamkeit des Tyrannen Datian und der Henker waren. Schön ist es, kämpfend zu sterben, sagte Virgil, weil es das Zeichen einer starken Seele ist; schön scheint dem Liebenden das Hündchen seiner Herrin und schön nennen die Ärzte selbst den Harn und den Kot, wenn sie Symptome der Gesundheit sind. Es gibt nichts, was nicht zugleich schön und häßlich wäre" („quapropter nihil est quod non sit pulchrum simul et turpe")[1]. In solchen Bemerkungen liegt nicht mehr eine kalt gelegte mystische Exaltation, sondern bereits die Anfänge einer Analyse.

Die pädagogische Kunsttheorie und die aristotelische Poetik

Nichts zeigt so klar, daß die Denker der Renaissance die Grenzen des antiken Denkens über die Ästhetik nicht zu überschreiten versuchten, als die Tatsache, daß trotz der wiedererstandenen Kenntnis der aristotelischen Poetik und den langwierigen Arbeiten, deren Gegenstand diese wurde, die pädagogische Kunsttheorie fortbestand und den Sieg davontrug und sogar in den aristotelischen Text selbst hinein verpflanzt wurde; die Ausleger lasen sie darin zumeist mit einer Sicherheit, die wir uns heute vergeblich anstrengen wieder zu finden. Manche allerdings, wie Robortelli (1548) und Castelvetro (1570), blieben bei der rein hedonistischen Lösung, sie nahmen als Ziel der Kunst den einfachen Genuß an; die Poesie, sagt Castelvetro, „ist lediglich zu dem Zweck erfunden worden, die Seele der rohen Menge und des gemeinen Volkes zu ergötzen und zu erfrischen"[2]. Und manche, wie wir sehen werden, wußten sich sowohl vom Vergnügen

[1]) Ration. philos. P. IV., Poeticor. (Paris 1638) art. VII.

[2]) Fr. Robortelli, In librum Arist. d. A. Poet. explicationes, Florenz 1548, Lud. Castelvetro, Poetica d'Aristotile vulgarizzata ed esposta 1570. (Basel 1576) P. I., particella IV, pp. 29—30.

frei zu machen als vom belehrenden Zweck. Aber die meiſten, wie Segni Maggi, Vettori[1]) waren für das „docere delectando“. Scaliger (1561) erklärte die „Mimeſis“ oder die Nachahmung für einen „finis medius ad illum ultimum qui est docendi cum delectatione“: für ihn — und dabei glaubte er ſich tatſächlich mit Ariſtoteles in Übereinſtimmung zu befinden — „docet poeta affectus per actiones, ut bonos amplectemur atque imitemur ad agendum, malos aspernemur ad abstinendum“[2]); Piccolomini (1575) bemerkt, daß „man in keiner Weiſe glauben dürfe, daß ſo viele ganz ausgezeichnete antike und moderne Dichter ſo viel Eifer und Sorgfalt auf dieſe edelſte Kraft verwendet, wenn ſie nicht gewußt und gedacht hätten, durch ihren Gebrauch dem menſchlichen Leben Nutzen zu ſchaffen“; und wenn „ſie nicht gedacht hätten, daß mit dem Beiſpiel jener, die ſie mit ihren Nachahmungen gleichſam als Abbilder und Gemälde höchſter Tugenden und böſeſter Laſter uns vorführten, wir belehrt, erzogen und wohl unterrichtet werden müßten“[3]). Den Ausdruck Torquato Taſſos[4]), die „in ſüße Verſe gekleidete Wahrheit“, die verlockend die Widerſpenſtigſten überredet, mit dem weiteren — dem Lucrez entnommenen Bilde — wiederholt auch Campanella, für den die Poeſie „Rhetorica quaedam figurata, quasi magica, quae exempla ministrat ad suadendum bonum et dissuadendum malum delectabiliter iis qui simplici verum et bonum audire nolunt aut non possunt aut nesciunt“[5]). So kehrte auch die Gleichſtellung von Poeſie und Rednerkunſt immer wieder, deren einziger Unterſchied für Segni (1548) in dem höheren Rang der Poeſie gelegen war: „alldieweil die Nachahmung, die ſich auf dem Wege der Poeſie durchgeführt zeigt, die erleſenen und großartigen Worte, die Metaphern, die Bilder, kurz die ganze figurenreiche Sprache, die man bei ihr mehr findet, als bei der Rednerkunſt und überdies noch der für den Vers erforderliche Rhythmus, ſodann die Gegenſtände, die in ihr behandelt werden und die das Großartige und das Ergötzliche verbinden, ſie als beſonders ſchön erſcheinen laſſen und würdig, mit mehr Bewunderung geſchaut zu werden“[6]). „Nach der Poetik und von ihr abhängig,“ ſchreibt Taſſoni

---

[1]) Bern. Segni, Rettor. e Poet. trad. Florenz 1549. Vinc. Madii, In Arist. explanationes 1550; Petri Victorii, Commentarii etc. Florenz 1560.

[2]) Poetica 1561 (ed. 3a. 1586) I, 1. VII, 3.

[3]) Annotationi nel libro della Poetica. Venedig 1575. Proemio.

[4]) Gerus. lib. I, 3.

[5]) Poetic. cap. I. art. 1.

[6]) Poetica trad., pref.

(1620) und wiederholt damit nur die landläufige Meinung — „kommen drei sehr edle Künste: die Historia, die Politica und die Rhetorica. Deren erste die Unterweisung der Fürsten und Herren angeht, die zweite die Unterweisung des Volkes und die dritte die Unterweisung jener, die in den öffentlichen Angelegenheiten Ratgeber sind und die Privaten vor dem Gericht vertreten[1])."

Diesen Anschauungen entsprechend wurde die tragische „Katharsis" gewöhnlich als darin bestehend ausgelegt, daß die Unbeständigkeit des Glücks gezeigt würde oder etwa ein abschreckendes Beispiel vorgeführt, der Triumph der Gerechtigkeit verkündet oder die Zuschauer durch die Gewöhnung ans Leiden gegen Schicksalsschläge unempfindlich gemacht würden. — Die pädagogische Theorie wurde, gestärkt und aufrecht erhalten durch die Autorität der alten Schriftsteller, mit dem ganzen Komplex der poetischen Theorien, welche die italienische Renaissance hervorgebracht, auch in den andern Ländern Europas verbreitet, in Frankreich, in Spanien, in England und in Deutschland. Ganz von ihr durchdrungen sind die französischen Schriftsteller der Epoche Ludwig XIV., wie La Ménardière (1640), der die Poesie „cette science agréable" nennt, „qui mèle la gravité des préceptes avec la douceur du langage" und Père Le Bossu (1675), der erklärt „le premier but du poète est d'instruire", sowie bereits Homer belehrte, der nach den Ideen dieser Kritiker zwei unterhaltsame didaktische Handbücher voll militärischer und politischer Unterweisungen für Fürsten und Völker geschrieben hatte, nämlich die Ilias und die Odyssee[2]).

Die Poetik der Renaissance

Diese pädagogische Theorie wird infolgedessen von den modernen Kritikern übereinstimmend gleichsam antonomastisch die Poetik der Renaissance genannt.

Und das ist soweit ganz richtig, wenn man damit sagen will, nicht daß sie in der Renaissance zum erstenmal auftrat, sondern daß sie in dieser Epoche die herrschende und allgemein angenommene war: dann wird man auch sagen können (wie mit vielem Scharfsinn gesagt worden ist)[3]), daß die Renaissance unter den „Arten" der Poesie die didaktische

[1]) Pensieri diversi X, c. 18.

[2]) La Ménardière, Poétique. Paris 1640. Le Bossu, Traité du poème épique. Paris 1675.

[3]) Borinsky, Poet. der Renaiss., S. 26.

Poesie mit Recht nicht anführte, weil für sie alle Poesie stets und immer didaktisch war! Aber die Renaissance war nur insofern wirklich eine Renaissance, als sie die unterbrochene geistige Arbeit der Antike wieder aufnahm, und in diesem Sinn wäre es vielleicht richtiger, die Poetik der Renaissance, oder besser die Bedeutung dieser Poetik, nicht in der Wiederholung der pädagogischen Theorie des Altertums und des Mittelalters zu sehen, sondern in der gleichzeitigen Wiederaufnahme der Diskussionen über das „Mögliche", über das „Wahrscheinliche" (εἰκός) des Aristoteles, sowie über die Gründe der platonischen Verurteilung und das Vorgehen des Künstlers, der durch Einbildung schafft.

Streit über das Allgemeine und über das Wahrscheinliche in der Kunst

In diesen Diskussionen liegt der wertvolle Beitrag, den jene Epoche nicht nur zur Gelehrsamkeit, sondern zur Weiterbildung der ästhetischen Wissenschaft leistete. Durch die Arbeit der Ausleger und Kommentatoren des Aristoteles und durch die Verfasser der verschiedenen neuen Poetiken, insbesondere der italienischen, wurde gleichsam der Boden bereitet und fruchtbar gemacht und auch manch ein Samenkorn in ihn versenkt, das später keimen und zu einem kräftigen Baum heranwachsen sollte. Auch trug das Studium Platos dazu bei, die Aufmerksamkeit wieder auf die Bedeutung der Idee und des Allgemeinen in der Poesie zu lenken. — Was bedeutete es, daß die Poesie auf das Allgemeine und die Geschichte auf das Einzelne achthaben sollte? Was bedeutete es, daß die Poesie der Wahrscheinlichkeit gemäß vorgehen müsse? Was war jene „gewisse Idee", der Raffael, wie er sagte, beim Malen folgte?

G. Fracastoro

Einer der ersten, die sich diese Fragen ernstlich stellten, war Girolamo Fracastoro in seinem Dialog „Naugerius sive de poetica" (1555). Mit Verachtung weist Fracastoro den Satz zurück, daß der Zweck der Poesie der Genuß sei: Fern sei von uns, ruft er aus, eine so schlechte Meinung von jenen Dichtern, welche die Alten die Erfinder so vieler trefflicher Künste genannt! Aber auch der Zweck der Belehrung scheint ihm unannehmbar, der nicht dem Dichter eigen, sondern die Aufgabe anderer Fähigkeiten sei, wie der Geographie, der Geschichte, der Astronomie, der Philosophie. Dem Dichter liegt es ob darzustellen oder nachzuahmen.

Aber er unterſcheidet ſich vom Hiſtoriker nicht durch den Stoff, ſondern durch die Art der Darſtellung: die anderen ahmen das Einzelne nach, der Dichter das Allgemeine; die anderen ſind gleichſam Porträtmaler, der Dichter bringt ſeine Werke hervor, indem er das Allgemeine oder ihre herrliche Idee betrachtet; die anderen ſagen nur, was gerade nötig iſt; der Dichter muß, wenn es gut ſein ſoll, alles ſagen und vollſtändig. Aber die Schönheit des Dichters muß immer relativ, mit Rückſicht auf die Gattung, um die es ſich handelt, verſtanden werden. Es iſt immer das Schönſte der gegebenen Gattung, nicht das höchſte Schöne: man muß die Zweideutigkeit und den Doppelſinn vermeiden, der in dem Wort „ſchön" liegt (aequivocatio illius verbi). Der Dichter ſagt niemals „Falſches", denn falſch iſt nur das, was in keiner Weiſe exiſtiert: die Dinge, die der Dichter ſagt, exiſtieren irgendwie, ſei es als Schein, ſei es durch ihre Bedeutung, oder nach der Meinung der Menſchen oder gemäß dem Allgemeinen. Und man kann auch nicht mit Plato urteilen, daß der Dichter die Dinge nicht kenne, die er ſchildert: er kennt ſie alle, aber als Dichter[1]).

L. Caſtelvetro

Wenn Fracaſtoro ſich bemüht, jene ſo wichtige Stelle des Ariſtoteles über das Allgemeine der Poeſie auszuarbeiten und ſich, wenn auch noch unſicher taſtend, dem Ziele nähert, ſo beurteilt Caſtelvetro das ariſtoteliſche Fragment mit der Unabhängigkeit und Überlegenheit des wahren Kritikers. Es entgeht ihm nicht, das jenes Büchlein mehr als ein anderes nur ein Heft von Notizen iſt, das „gewiſſe Prinzipien und Anmerkungen, um die Kunſt ſpäter zu behandeln, und nicht bereits die Behandlung der Kunſt enthält". Er bemerkt auch nicht unlogiſch, daß Ariſtoteles, nachdem er einmal das Kriterium des Wahrſcheinlichen oder deſſen, was den „Anſchein hiſtoriſcher Wahrheit" trägt, angenommen, der Theorie der Poeſie die der Geſchichte hätte vorausſchicken müſſen. Denn nachdem die Geſchichte „eine wahrheitsgemäße Erzählung denkwürdiger menſchlicher Handlungen, die vorgefallen ſind", iſt und die Poeſie „eine der Wahrſcheinlichkeit gemäße Erzählung jener Handlungen, die ſich möglicherweiſe ereignen können", ſo muß die zweite ihr ganzes Licht von der erſten erhalten. Und es entgeht ihm auch nicht, daß auch Ariſtoteles mit dem Worte Nachahmung zwei ganz verſchiedene Dinge bezeichnet: einmal das, „dem Beiſpiel eines anderen folgen", das heißt „genau dasſelbe tun, was ein

[1]) Hyeron. Fracastorii Opera (Ven. Ausg. Giunti 1574) S. 112—120.

anderer tat, ohne den Grund zu wiſſen, warum es ſo geſchieht", und die Nachahmung, die „für die Poeſie erforderlich iſt" und die „etwas ganz Verſchiedenes von dem tut, was bis zu dieſem Tage getan war und ſich im Gegenteil den anderen, ſo kann man ſagen, als Beiſpiel zum befolgen hinſtellt". Aber trotz ſeinen Anſtrengungen gelingt es ihm doch nicht, das Phantaſtiſche vom Hiſtoriſchen zu trennen, und er behauptet, daß „das Gebiet des zweiten gewöhnlich das der Gewißheit ſei", daß aber „das Feld der Gewißheit bisweilen von einem gewiſſen Spielraum der Ungewißheit durchquert und geſtreift ſei, ſowie auf der anderen Seite das Feld der Ungewißheit noch viel häufiger von einem gewiſſen Raum der Gewißheit durchquert und geſtreift ſei". Was aber ſoll man dann von ſeiner abſonderlichen Auslegung des Luſtgefühls ſagen, das nach Ariſtoteles durch die Nachahmung häßlicher Dinge hervorgerufen wird, und deſſen Grund er darin ſieht, daß die Nachahmung niemals eine vollſtändige iſt und daher nicht imſtande, den Ekel und die Furcht hervorzurufen, den die Wirklichkeit hervorrufen würde? und was von ſeiner Bemerkung von der verſchiedenen, ja entgegengeſetzten Natur der Malerei und der Poeſie, da bei der erſteren die Nachahmung der bekannten Dinge gefalle, bei der zweiten hingegen mißfalle; und von ſo vielen anderen kühnen, aber wenig glücklichen Spitzfindigkeiten in ſeinen Bemerkungen?[1])

Piccolomini und Pinciano

Gegen Robortelli, der das „Wahrſcheinliche" und das „Falſche" für ein und dasſelbe erklärt hatte, behauptet Piccolomini, daß das Wahrſcheinliche weder wahr noch falſch ſei und nur durch hinzutretende Umſtände das eine oder das andere werden könne[2]). Die Aufgabe der Poeſie — ſagte auch der Spanier Alfonſo Lopez Pinciano (1596) — „no es la mentira que seria coincidir con la sophistica ni la historia que seria tomar la materia al historico; y no siendo historia porque toca fabulas, ni mentira porque toca historia, tiene por objeto el verisimil, que todo lo abraza. De aqui resulta que es una arte superior à la metaphysica, porque comprende mucho mas, y se extiende à lo que es y à lo que no es[3])." Was hinter dieſem Wort wahrſcheinlich ſteckte, blieb undefinierbar und undurchdringlich.

[1]) A. a. O. I, 1; II, 1; III, 7; V, 1 (pp. 4, 64, 66, 71—72, 208, 580).

[2]) Annotationi, proemio.

[3]) Philosophia antigua poetica. Madrid 1596 (Neudruck, Valladolid 1894).

Fr. Patrizio

Von der Notwendigkeit, einen anderen Begriff als das Wahrſcheinliche zum Prinzip der Poeſie zu machen, war ein Gegner des Ariſtoteles, Francesco Patrizio, durchdrungen, der in ſeiner „Poetica“ (die zwiſchen 1555 und 1586 entſtand) gelegentlich der Widerlegung der grundlegenden Ideen der ariſtoteliſchen Poetik bemerkt, daß das Wort „Nachahmung“ bei Ariſtoteles verſchiedene Bedeutung habe, da darunter bald ein einfaches Wort uud bald eine Tragödie und ebenſogut die Redefiguren, als die Fabel verſtanden würden; und er ſah auch die Konſequenz, der wir Beifall klatſchen würden und vor der er furchtſam zurückwich: daß dann „alles Reden und alle philoſophiſchen Schriften und jede andere Schrift Poeſie wären, weil ſie aus Worten beſtehen, die Nachahmungen ſind“. Er bemerkt auch, daß es unmöglich ſei, mit den Prinzipien des Ariſtoteles die Poeſie von der Geſchichte zu unterſcheiden, da beide Nachahmungen ſeien; man könne auch nicht damit beweiſen, daß der Vers für die Poeſie nicht weſentlich ſei; noch beweiſen, daß die Geſchichte, die Wiſſenſchaft oder die Kunſt nicht Stoff der Poeſie ſein könnten; da man aus den verſchiedenen Stellen des Ariſtoteles entnehmen müſſe, daß die Poeſie „die Fabel, das Vorgefallene, den Glauben anderer, die Pflicht, das Beſſere, das Notwendige, das Mögliche, das Wahrſcheinliche, das Glaubliche, das Unglaubliche und das Paſſende“, das heißt „alle Dinge dieſer Welt“ umfaſſe. Nach dieſen und anderen, teils richtigen, teils ſophiſtiſchen Einwendungen ſchloß Patrizio: „daß der Lehrſatz, daß die Poeſie durchwegs Nachahmung ſei, nicht richtig ſein könne und daß, wenn wirklich eine Nachahmung da vorhanden ſei, ſie nicht den Poeten allein eigentümlich ſein und nicht eine Nachahmung auf gut Glück, ſondern eine ganz andere ſein dürfte, die weder Ariſtoteles ausgeſprochen, noch irgend ein anderer aufgedeckt, noch eine, an die wir bisher überhaupt gedacht, die aber wohl zufällig uns klar werden oder von irgend jemandem aufgefunden und ans Licht gebracht werden könnte“, während ſie heute „noch im Dunkeln iſt“ [1]).

Dieſe Bekenntniſſe der Unwiſſenheit, ſowie jene vergeblichen Verſuche, den ariſtoteliſchen Kreis zu überwinden, und die großen literariſchen Polemiken des 16. Jahrhunderts, die ſich alle um den Begriff des poetiſch

[1]) Francesco Patrici, Della Poetica, la Deca disputata. Nella quale, e per istoria, e per ragioni, e per autorità de' grandi antichi, si mostra la falsità delle più credute vere opinioni, che di Poetica a di nostri vanno intorno, Ferrara 1586.

Wahren oder des Wahrſcheinlichen drehten, trugen dazu bei, die Erörterung der Frage aufrecht und die Geiſter wach und gleichſam in der Ahnung eines Myſteriums zu erhalten, das noch zu entdecken ſei. Die Bewegung hatte begonnen und ſollte nun nicht mehr unterbrochen oder abgelenkt werden.

III

Neue Worte und neue Beobachtungen im 17. Jahrhundert

Das Intereſſe an der äſthetiſchen Forſchung wurde auch dadurch geſteigert, daß im Laufe des folgenden Jahrhunderts einige neue Worte und neue Wortbedeutungen auftauchten oder geläufig wurden, in denen die neuen Beobachtungen Ausdruck fanden, die ſich auf äſthetiſchem Gebiet häuften. Dieſe neuen Schlagworte machten das Problem noch verwickelter, machten aber auch eben dadurch ſeine Bedeutung wie ſeine Schwierigkeit noch deutlicher fühlbar. Es waren dies die Worte „Geiſt“, „Geſchmack“, „Einbildungskraft“ oder „Phantaſie“, „Gefühl“ und ähnliche, die wir ein wenig näher unterſuchen müſſen.

Der Geiſt (das Genie)

Der Geiſt (ingegno) wurde in mancher Hinſicht vom Intellekt unterſchieden. Man kam zum Geiſt, wenn wir nicht irren, hauptſächlich durch den Einfluß der Rhetorik, die das Altertum unter anderem als eine leichte und gefällige Form der Erkenntnis im Gegenſatz zur ſtrengen Erkenntnis der Dialektik aufgefaßt hatte: gleichſam eine Antiſtrophe der Dialektik, die an Stelle von wahren Gründen ſich vermutlicher und wahrſcheinlicher bediente, die Enthymemen verwendete an Stelle von Schlüſſen und Beiſpiele an Stelle der Induktion: der Stoiker Zeno hatte die Dialektik mit geſchloſſener Fauſt und die Rhetorik mit geöffneter Hand dargeſtellt. Das leere Geſchwätz der literariſchen Dekadenz im Italien des 17. Jahrhunderts fand in dieſer rhetoriſchen Theorie ſeine Rechtfertigung: alle jene Werkchen in Vers und Proſa in der Art des Marino und Achillini gaben vor, nicht das Wahre zu zeigen, ſondern das Scheinbare, das Seltſame, das Geiſtreiche; es wurde nun mehr als im vorhergehenden Jahrhundert das Wort Geiſt gebraucht: Geiſt wurde die Fähigkeit genannt, die in der Rhetorik entſcheidet; man lobte die Lebhaftigkeit des Geiſtes, man erhob im Triumph die ſchönen Geiſter, die keine ſoliden Geiſter mehr waren; nach dieſen italieniſchen Worten bildeten die Franzoſen

die ihren „esprit“ und ihre „beaux esprits“. Eine der bekanntesten Untersuchungen über die Qualitäten des Geistes stellte (obwohl er ein Gegner der Exzesse in der Literatur jener Zeit war) der Bologneser Matteo Pellegrini an, der ihn (1650) als „jenen Teil der Seele“ definierte, „der in gewisser Weise sich damit beschäftigt, danach strebt und sucht, das Schöne und Wirksame zu finden und herzustellen“ [1]). Produkte des Geistes sind die „concetti“ oder „acutezze“, über die Pellegrini zuerst eine besondere Abhandlung schrieb (1639)[2]). Mit dem Geist und der Scharfsinnigkeit beschäftigte sich auch Emmanuele Tesauro in seinem „Cannocchiale aristotelico“ (1654), in dem er sich nicht nur über die verbalen und lapidaren „Scharfsinnigkeiten“ verbreitete, sondern auch über die „symbolischen“ und „figurativen“: Statuen, Gemälde, Sinnbilder, Pasquillen, Hieroglyphen, Würfel, Embleme, Abzeichen, Zepter und selbst über die „empfindlichen und beseelten“, wie Pantomimen, szenische Darstellungen, Maskeraden und Bälle: lauter Produkte, die zur „geistreichen Redeführung“ gehören, die von der „Dialektik“ unterschieden ist. Von diesen Abhandlungen, die ein Zeichen der Zeit sind, wurde eine in ganz Europa berühmt, das Werk des Spaniers Baltasar Gracian (1642)[3]). Der Geist war die eigentlich erfinderische, künstlerische, geniale Fähigkeit: genio, génie, Genius werden als Synonyme für ingegno und esprit gebraucht. „Ingegno“, schrieb im folgenden Jahrhundert Mario Pagagno, „bedeutet ungefähr dasselbe, wie das génie der Franzosen, ein Wort, das heute auch allgemein in Italien verwendet wird“ [4]).

Der Geschmack

„Man muß gestehen — heißt es in den Dialogen über die „Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprits“ des Jesuiten Bouhours (1687) — daß „Herz“ und „Geist“ heute sehr in der Mode sind, man spricht von nichts anderem in den galanten Unterhaltungen, und in allen Gesprächen hört man beständig Geist und Herz (l'esprit et le coeur) erwähnen[5]).“ — Nicht minder verbreitet nnd in der Mode war das Wort „Geschmack oder guter Geschmack“: die Urteilsfähigkeit, soweit sie

[1]) I. fonti dell' ingegno ridotti ad arte. Bologna 1650.

[2]) Delle acutezze che altrimenti Spiriti, Vivezze e Concetti volgarmente si appellano. Genua und Bologna 1639.

[3]) Agudeza y arte de ingenio, Madrid 1642: vermehrt, Huesca 1642.

[4]) Saggio del gusto e delle belle arti 1788, c. I, Anm.

[5]) Ital. Übers. bei Orsi, Considerazioni usw. (Modena 1735), vol. I, Dial. I.

ſich auf das Schöne bezog, die in manchem Sinne von dem Verſtandesurteil unterſchieden und bisweilen in eine aktive und paſſive geteilt wurde, indem man von einem „produktiven oder fruchtbaren Geſchmack“, der natürlich mit dem „Geiſt“ eins war, und von einem „ſterilen Geſchmack“ ſprach.

Verſchiedene Bedeutungen des Wortes „Geſchmack“

In den vorhandenen Abriſſen einer Geſchichte des Geſchmacks werden oft die verſchiedenen Bedeutungen des Wortes nicht ſtreng geſchieden, denen durchwegs nicht die gleiche Wichtigkeit als Symptomen in der geiſtigen Entwickelung zukommt. „Geſchmack“ im Sinne von „Vergnügen“ oder „Genuß“ war von altersher in Italien und Spanien in Gebrauch, wie aus den Redewendungen „averci gusto“, „dar gusto“, „andare a gusto“ und ähnlichen hervorgeht. Wenn Lope de Vega und andere Spanier in allen Tonarten wiederholen, daß das ſpaniſche Drama danach ziele, den „Geſchmack“ des Volkes zu befriedigen („deleita el gusto“, „para darle gusto“), ſo meinen ſie damit nichts anderes, als die Beluſtigung des Volkes. Und ſo lange hat das Wort keine Bedeutung für die Entwickelung. Aus ſehr alter Zeit ſtammt auch in Italien der metaphoriſche Gebrauch der Worte „Geſchmack“ oder „guter Geſchmack“ im Sinne von „Urteil“, ſei nun das literariſche, wiſſenſchaftliche oder künſtleriſche Urteil gemeint: die Wörterbücher geben uns davon Beiſpiele in Fülle aus den Schriftſtellern des 16. Jahrhunderts, aus Arioſt, aus Varchi, Michelangelo und Taſſo. Als Beiſpiel mögen jene Verſe aus dem „Orlando furioso“ genügen, in welchen vom Kaiſer Auguſtus geſagt wird: „daß für die Dichtung er Geſchmack beſaß, machte ſeine grauſe Ächtung wieder gut.“ Oder die Worte des Dolce auf eine Perſon, „die einen ſo feinen Geſchmack hatte, daß ſie nie andere Verſe ſang, als ſolche des Catull oder des Calvo“ [1]). Auch das iſt für uns ohne Bedeutung. Erſt, wie es ſcheint, um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Spanien durch das Werk des bereits zitierten Moraliſten und Politikers Gracian begann man darunter eine ſpezielle Kraft oder Äußerungsart des Geiſtes zu verſtehen [2]). Auf Gracian ſpielt offenbar der Italiener Treviſano in ſeiner Vorrede zu einem Buch des Muratori an (1708), wenn er von „Spaniern, die mehr als alle anderen ſcharfſinnig in

[1]) Orlando furioso, XXXV, 26; L. Dolce, Dialogo della pittura (Venedig 1557) Eingang.

[2]) Borinski, Poet. der Renaiſſ. S. 308 fgg.; B. Gracian, S. 39—54.

Metaphern gewesen", spricht, die den Vorgang „mit jenem beredten Lakonismus: „guter Geschmack" ausgedrückt, und er zitiert auch später, wo von Geschmack und Genie die Rede ist, „jenen geistreichen Spanier", nämlich Gracian [1]).

Gracian verstand unter „Geschmack" unter anderem den praktischen Blick, der den richtigen Punkt in den Dingen erfaßt und die „Menschen von gutem Geschmack" bedeuten für ihn das, was man allenfalls „Menschen von Takt" in der Lebensführung nennt.[2]) Erst in Frankreich im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts begann man das Wort auf den eigentlichen ästhetischen Vorgang zu beziehen. „Il y a dans l'art — schrieb La Bruyère (1688) — un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature: celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait; celui qui ne le sent pas, et qui aime au deça ou au delà a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goûts avec fondement."[3]) Gleichsam als Attribute oder Spielarten des Geschmacks wurden die délicatesse und die variété oder variabilité hinzugefügt. Von Frankreich verbreitete er sich, so umgewandelt, aber nicht ohne die verzerrende Beimischung des Praktischen und des Moralischen, die ihm von Anfang anhaftete, in die andern Länder: nach Deutschland verpflanzte ihn Thomasius im Jahre 1697[4]); in England wurde er zum „good taste"; in Italien setzte ihn schon im Jahre 1696 der Jesuit Camillo Ettorri in den Titel eines dicken Bandes: „Il buon gusto ne' componimenti rettorici"[5]) und bemerkte in der Vorrede, daß „das Wort „guter Geschmack", das eigentlich dem zukomme, der an den Speisen den guten Geschmack recht vom schlechten zu unterscheiden wisse, in diesem zweiten Sinn in den Mäulern einiger Leute geläufig sei, die ihn in den menschlichen Künsten und Schriften sich selber zuschreiben"; er erscheint dann im Jahre 1708, wie bereits bemerkt, an der Spitze des Werkes Muratori's[6]). Trevisano erörtert ihn philosophisch; Salvini sprach über ihn in den Anmerkungen zur „Perfetta poesia",

[1]) Riflessioni sopra il buon gusto (Venedig 1766), Einl., S. 72—84.

[2]) Gracian, Obras (Antwerpen, 1669): El héroe, El discreto, con introd. di A. Farinelli, Madrid 1900. Vgl. Borinski, Poet. der Renaiss., a. a. O.

[3]) Les caractères, ou les mœurs du siècle, cap. I. Des ouvrages de l'esprit.

[4]) Im Programm „Von der Nachahmung der Franzosen". Leipzig 1687.

[5]) Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell' arti, 1708 (Venedig 1766).

[6]) „Ein Werk, in dem mit einigen gew. Betrachtungen gezeigt wird, worin der wahre gute Geschmack in den erwähnten Kompositionen bestehe usw." Bologna 1696.

desselben Muratori, in der der gute Geschmack keine geringe Zahl von Seiten erfüllt[1]). Selbst Akademien nehmen von dem Wort ihren Namen, wie jene „Akademie des guten Geschmacks", die im Jahre 1718 in Palermo gegründet wurde[2]). Und die Gelehrten, die über ihn schrieben, erinnerten sich einiger Stellen bei den klassischen Autoren und knüpften den neuen Begriff an das „tacito quodam sensu sine ulla ratione et arte" Ciceros an und an das Judicium, das „nec magis arte traditur quam gustus aut odor" Quintilians[3]). Der Délikatesse widmete Monsaucon de Villars (1671) ein Buch[4]). Ettorri bemühte sich, eine Definition von ihr zu geben, die ihn mehr befriedigt hätte, als die andern damals geläufigen, wie „das Feinste, was der Geist findet, die Blüte des Geistes und das Extrakt der Schönheit selbst" und ähnliche[5]). Und sehr viel Gewicht legte Orsi auf den „Geschmack" in seinen „Considerazioni", die er in Entgegnung auf das Buch des Bouhours schrieb.

Die Einbildungskraft oder Phantasie

In Italien finden wir im siebzehnten Jahrhundert gleichfalls die Einbildungskraft oder Phantasie im Aufschwung. Was redet ihr immer von Wahrscheinlichkeit und historischer Wahrheit — sagte der Kardinal Sforza Pallavicino (1644)[6]) — und von Wahrem und Falschem bei der Poesie, die weder mit dem Falschen, noch mit dem Wahren zu tun hat, noch auch mit dem historisch Wahrscheinlichen, sondern mit Urerkenntnissen, die weder das Wahre noch das Falsche geben? So tritt die Phantasie an die Stelle der Wahrscheinlichkeit, die weder wahr noch falsch ist, und von einigen Auslegern des Aristoteles aufgestellt werden: Sforza Pallavicino stimmt seinerseits so ziemlich überein mit Piccolomini, den er nicht zitiert, während er sich gleich ihm gegen Castelvetro wendet, den er ausführlich zitiert und bekämpft. „Wer einem Schauspiel im Theater beiwohnt — betont Pallavicino — der weiß sehr gut, daß die Dinge, die sich auf der Bühne ereignen, nicht wahr sind: er glaubt sie nicht, sie sind für ihn auch nicht

[1]) Muratori, Della perfetta poesia italiana, Modena, 1706. I, II, c. 5.

[2]) Mazzuchelli, Scittori d'Italia I, II, parte IV. S. 2389.

[3]) Cicero, De oratore III, c. 50. Quintilian Institut. orator. VI, c. 5.

[4]) De la délicatesse, Paris 1671.

[5]) Il buon gusto c. XXXIX. S. 367.

[6]) Del Bene (Neapel 1681), l. I. parte I. S. 49—58; vergl. dess. Arte della perfezione cristiana (Rom 1665), I., I., C. 3.

glaublich und dennoch ergötzt er sich an ihnen. Denn „wenn das Ziel der Poesie wäre, für wahr gehalten zu werden, dann würde sie von Natur die Lüge zum Ziel haben, die durch das Gesetz der Natur wie durch die Gesetze Gottes ausnahmslos und unverzeihlich verurteilt ist; denn die Lüge besteht in nichts anderem, als darin, daß das Falsche gesagt wird, damit es für wahr gehalten werde. Wie nur könnte eine so befleckte Kunst von den besten Staaten erlaubt sein? Wie von frommen, heiligen Schriftstellern gepriesen, ja gebraucht?“ Ut pictura poesis. Die Malerei, die „eine besonders sorgfältige Nachahmung ist, deren Preis ganz darin beruht, daß die Linien, die Farben, die Handlungen und selbst die inneren Leidenschaften dem gemalten Gegenstande ähnlich seien, begehrt doch nicht, daß die Nachahmung für das Wahre gehalten werde.“ Das einzige Ziel der poetischen Fabeln ist, „unsern Geist mit Bildern zu schmücken oder wir wollen sagen, mit Scheindingen, die prächtig, neu, wundersam und glänzend sind. Und dies ist dem Menschengeschlecht als ein so großes Gut willkommen, daß es die Dichter mit einem Ruhm hat belohnen wollen, der höher ist, als der aller andern Berufe, und daß es ihre Bücher mit größerer Sorgfalt vor den Unbilden der Jahrhunderte, als die Abhandlungen jeder Wissenschaft und die Werke jeder Kunst, und ihren Namen mit dem Ruf der Göttlichkeit krönte. Sehet, wie hoch die Welt es preiset, mit ‚schönen Urerkenntnissen‘ bereichert zu werden, auch wenn sie weder Wissenschaft bringen, noch Wahrheit offenbaren.“

Diese Ideen schienen, obwohl sie von einem Kardinal kamen, doch noch sechzig Jahre später einem Muratori allzukühn; er konnte sich nicht entschließen, den Dichtern „die Zügel schießen zu lassen“, indem man sie von der Verpflichtung zur Wahrscheinlichkeit befreite. Dennoch weist Muratori in seiner „Poetik“ der Phantasie eine sehr große Rolle zu: er nennt sie eine niederere Aufnahmsfähigkeit („Apprensiva inferiore“), die nicht untersucht, ob die Dinge wahr oder falsch sind, sondern sie lediglich aufnimmt: „die das Schöne darstellen will, nicht es verstehen, welche Aufgabe sie der höheren Aufnahmsfähigkeit, dem Intellekt überläßt“ [1]). Und die Phantasie rührte selbst das Herz des Juristen Gravina, der ihr eine große Rolle in der Poesie zuweist und der, von seinem sonst so geglätteten Stile abweichend, sie eine „Zauberin“ nennt, aber eine „heilbringende“, „ein Irresein, das die Torheiten vertreibe[2]).“ Früher noch

[1]) Perfetta poesia, I I cc. 14—21.

[2]) Ragion poetica (Prose italiane, ed. De Stefano, Neapel 1839), I, c. 7.

als beide, hatte Ettorri sie dem guten Rhetoriker empfohlen, der „um die Bilder hervorzurufen", „sich mit dem vertraut machen müsse, was den körperlichen Gefühlen unterliege" und „den Beifall der Einbildungskraft finden müsse, der eine sensitive Potenz ist" und darum die „Spezies mehr als die Arten gebrauche (da ja diese dadurch, daß sie allgemeiner sind als jene, weniger aufs Gefühl wirken); und die Individuen mehr als die Spezies, die Wirkungen mehr als die Ursachen, und in der Zahl eher das Mehr als das Weniger"[1]).

In Spanien hatte bereits Huarte (1578) behauptet, daß die Beredsamkeit keine Tätigkeit des Intellekts oder der Sprache, sondern der Einbildungskraft sei[2]). In England führte Bacon (1605) die Wissenschaft auf den Intellekt, die Geschichte auf das Gedächtnis und die Poesie auf die Einbildungskraft oder Phantasie zurück[3]); Hobbes untersuchte die Erscheinungen der letzteren[4]); Addison (1712) widmete mehrere Nummern seines „Spectators" einer Analyse der „Genüsse der Einbildungskraft"[5]). In Deutschland drang sie später ein und fand ihre Vertreter und Verteidiger in Bodmer, Breitinger und in den andern Schriftstellern der Schweizer Schule, die unter dem Einfluß der Italiener Muratori, Gravina, Calepio und der Engländer standen, und die ihrerseits auf Klopstock und auf die neue deutsche kritische Schule Einfluß nahm[6]).

Das Gefühl

In derselben Epoche begann auch der Gegensatz zwischen jenen fühlbar zu werden, die gewohnt sind, „à juger par le sentiment" und den andern, deren Art es ist zu „raisonner par principe"[7]). Das Gefühl hat seinen ausgesprochensten Vertreter in dem Franzosen Du Bos, dem Verfasser der „Reflexions critiques sur la poésie et la peinture" (1719). Du Bos betrachtet die Kunst als ein Sichhingeben ans Gefühl „se livrer aux impressions que les objets étrangers font sur nous",

[1]) Il buon gusto S. 10.

[2]) Esame degl' ingegni degl' huomini per apprender le scienze (ital. Uebers. von C. Camilli, Venedig 1586) capp. 9—12.

[3]) De dignitate et augmentis scientiarum. I, II, c. 13.

[4]) Leviathan (Opera phil., ed. Molesworth, vol. III.), I, c. 2.

[5]) Spectator, Nr. 411—421 (Works, London, 1721, III. 486—519).

[6]) Diskurse der Maler 1721—23; Von dem Einfluß und Gebrauch der Einbildungskraft usw. 1727 und and. Schriften von Bodmer und Breitinger.

[7]) Pascal, Pensées sur l'éloquence et le style. XV.

ohne die Anſtrengung des Nachdenkens. Er ſpottet über jene Philoſophen, die die Einbildungskraft bekämpfen, und von der bilderreichen Rede des Malebranche über den Gegenſtand bemerkt er, „c'est à notre imagination, qu'il parle contre l'abus de l'imagination.“ Er leugnet jeden verſtandesmäßigen Kern in den Werken der Kunſt und behauptet, daß die Kunſt durchaus nicht in der Belehrung, ſondern im Stil liege. Er hat keinen beſonderen Reſpekt für die Wahrſcheinlichkeit, erklärt ſich für unfähig, die Grenzen zwiſchen dem Wahrſcheinlichen und dem Wunderbaren feſtzuſtellen, und überläßt es den geborenen Dichtern, dieſe wunderſame Allianz entgegengeſetzter Dinge ins Werk zu ſetzen. Für ihn gibt es kein anderes Kriterium der Kunſt als das Gefühl, dieſen „sixième sens“. Gegen das Gefühl kommen Reflexionen und Reden nicht auf; das Urteil des Publikums trägt über das der Leute vom Fach, der Literaten und Künſtler von Beruf, den Sieg davon; alle die ſcharfſinnigen Bemerkungen der größten Metaphyſiker werden den Dichtern nicht ein Titelchen ihres Ruhmes rauben, weil ſie, ſelbſt wenn ſie gerecht wären, ihnen nicht den Reiz nehmen würden, den ſie beſitzen; umſonſt verſucht man Arioſt und Taſſo den Italienern zu verleiden, wie man umſonſt den Franzoſen den „Cid“ in Mißkredit zu bringen verſuchte; alle Vernunftgründe und Reden anderer werden uns niemals vom Gegenteil deſſen überzeugen, was wir fühlen[1]). Andere franzöſiſche Schriftſteller ſchließen ſich dieſen Ideen an. Cartaut de la Villate bemerkt: „le grand talent d'un écrivain, qui veut plaire est de tourner ses réflexions en sentiments,“ und Trublet: „c'est un principe sur, que la poésie doit être une impression du sentiment“[2]) Auch die engliſchen Schriftſteller begannen alsbald auf die „emotion“ in der Kunſt den Nachdruck zu legen.

Die Tendenz, dieſe Worte in Zuſammenhang zu bringen

Die Einbildungskraft wurde übrigens in den Schriften der Zeit häufig mit dem Geiſt in Zuſammenhang gebracht; der Geiſt mit dem Geſchmack; der Geſchmack mit dem Gefühl; das Gefühl mit den Ur-

[1]) Réflexions critiques sur la poésie et la peinture 1719 (7. Auflage Paris 1770) passim. aber beſ. sectt. 1, 23, 26, 28, 33, 34.

[2]) Cartaut de la Villate, Essais historiques et philosophiques sur le goût, Haag 1737; Trublet Essais sur divers sujets de littérature et de morale Amſterd. 1755.

aufnahmen oder mit der Einbildungskraft[1]); der Geschmack schien, wie wir bereits bemerkt, bald eine urteilende, bald eine produktive Funktion zu haben, usw. Und solche Verwechslungen, Identifikationen und Unterordnungen beweisen, daß man fühlte und eine dämmernde Erkenntnis davon hatte, daß alle diese mannigfachen Worte ihre Wurzeln in ein und derselben Erscheinung haben mußten.

Verlegenheiten und Widersprüche in ihrer Definition

Ein deutscher Kritiker, einer von den sehr wenigen, die es versucht haben, die dunkle Region, in der die moderne Ästhetik sich vorbereitete, zu erforschen, erklärt den Gracian für den, der den Begriff des Geschmacks aufgestellt und nennt diesen „das wichtigste ästhetische Theorem, das den Modernen zur Entdeckung vorbehalten blieb“[2]). Wir wollen es unerörtert lassen, daß der Geschmack überhaupt kein Theorem und gar das letzte Theorem, sondern das Prinzip der Wissenschaft sein sollte, auf dem alles übrige beruht, und wollen auch nicht darauf eingehen, daß Gracian von einem „Geschmack“ spricht, der sich vorwiegend auf das praktische Leben bezieht. Aber es wird gut sein, zu betonen, daß die Worte „Geschmack“ „Geist“, „Einbildungskraft“, „Gefühl“ und ähnliche keine neuen Begriffe sind, die man auf wissenschaftlichem Wege erworben und sich klar gemacht, sondern nur neue Worte, die unbestimmten Eindrücken entsprachen; allenfalls Probleme, aber nicht Begriffe; Vorahnungen von Ländern, die noch zu erobern waren, keine Eroberung und Besitzergreifung. Dies geht schon daraus hervor, daß dieselben Autoren, die diese neuen Worte gebrauchen und die uns darum so modern scheinen, beim ersten Versuch, ihren Gedanken zu präzisieren, in die alten Ideen zurückfallen, die eben die einzigen sind, die sie verstandesmäßig beherrschen. Diese Worte sind für sie hohle Schatten und wenn sie sie zu umarmen suchen, kehren die Arme leer zur eignen Brust zurück.

Geist und Intellekt

Der Geist wird allerdings in mancher Hinsicht vom Intellekt geschieden. Aber Pellegrini und Tesauro und die andern Verfasser von Traktaten finden zuletzt doch immer eine intellektuelle Wahrheit als Grundlage und Quelle des Geistes. Der Philosoph Trevisano definierte

[1]) Vergl. Du Bos, Sektion 33.
[2]) Borinski, B. Gracian, S. 39.

den Geiſt als „eine innere Kraft der Seele, welche Mittel erfindet, um die Begriffe, die ſie aufſtellt, zu überprüfen und auszuführen; und die ſich bald in der Anordnung der Dinge, die wir erfinden, offenbart, bald in ihrer klaren Auseinanderſetzung, bald dadurch, daß ſie Gegenſtände, die unzuſammenhängend ſcheinen, mit Liſten und klugen Methoden zuſammenbringt und bald wieder darin, daß ſie ihre weniger offenbaren Analogien aufſpürt.“ Aber der Schluß von allem iſt doch, daß man die „Tätigkeit des Geiſtes nicht unbegleitet von der des Intellekts vor ſich gehen laſſen dürfe,“ und nicht bloß des Intellekts, ſondern auch der praktiſchen moraliſchen Vernunft[1]). Naiver iſt der Ausdruck Muratoris, der den Geiſt als „jene Fähigkeit und aktive Kraft“ bezeichnet, „mit der der Intellekt die Ähnlichkeiten, die Beziehungen und die Gründe der Dinge aufnimmt, zuſammenſtellt und aufſtöbert[2]). Der Geiſt, ſagt hingegen Alexander Pope (1709), muß gezügelt werden, wie ein feuriger Renner; Geiſt und Urteil ſind oft im Widerſtreit, obgleich ſie einer des andern Hilfe nötig haben, gerade wie Mann und Weib: „For wit and judgement often are at strife, Though meant each other's aid like man and wife!“[3])

Geſchmack und verſtandesmäßiges Urteil

Das gleiche geſchah mit dem Geſchmack. Eine der Haupturſachen für die Vorherrſchaft dieſer Metapher (bemerkt Kant) war die Oppoſition gegen die verſtandesmäßigen Prinzipien: man wollte damit ausdrücken, daß, ſowie trotz allen Gründen nur der Gaumen über das Wohlgefallen an einer Speiſe entſcheidet, ſo in Sachen der Kunſt nur der künſtleriſche Geſchmack entſcheiden kann[4]). Und doch griff man, ſobald man dieſes Wort, das entſtanden war, um die Intellektualität und das Vernunftsurteil auszuſchließen, definieren wollte, ſogleich wieder auf den Intellekt und die Vernunft zurück. Der in dem Wort liegende Vergleich mit dem Gaumen wurde als eine Antizipation der Reflexion aufgefaßt („de même, que la sensation du palais anticipe la réflexion“, ſollte Voltaire ſchreiben)[5]). Verſtand und Vernunft gucken aus allen Definitionen

---

[1]) Trevisano, S. 82, 84.

[2]) Perfetta poesia, l II., c. 1. (cit. Ausg. I. S. 299).

[3]) A. Pope, An essay on criticism (In Poetical works, London 1827) v. 81—82.

[4]) Kritik der Urteilskraft, ed. Kirchmann, § 33.

[5]) Essai sur le goût (bei A. Gerard, Essai sur le goût, Anhang, Paris 1766).

hervor, die man vom Geſchmack zu geben verſuchte. Madame Dacier (1684) nannte ihn „une harmonie, un accord de l'esprit et de la raison.“[1]) In den bekannten „Entretiens galants“ wird er folgendermaßen definiert: „une raison éclairée, qui d'intelligence avec le coeur, fait toujours un juste choix parmi des choses opposées ou semblables“.[2]) Ein anderer Autor, den Bouhours zitiert, definiert ihn „als ein natürliches Gefühl, das dem Geiſte innewohnt und von allem Wiſſen, das man je erwerben kann, unabhängig und das gleichſam ein Inſtinkt des richtigen Denkens ſei.“[3]) Bouhours ſeinerſeits verwirft dieſe Erklärung einer Metapher durch eine andere und bemerkt, daß der Geſchmack mehr mit dem Urteil als mit dem Geiſt zuſammenhängt.[4]) Der Italiener Ettorri glaubte ihn allgemeiner als das „von der Kunſt gelenkte Urteil“ erklären zu können,[5]) und Baruffaldi (1710) identifizierte ihn mit dem „Unterſcheidungsvermögen, ſobald es aus der Theorie in die Praxis umgeſetzt wird.[6]) De Crouſaz (1715) bemerkte, daß „le bon gout nous fait d'abord estimer par sentiment ce que la raison aurait approuvé, après qu'elle se serait donné le temps de l'examiner assez pour en juger par de justes idées.“[7]) Und nur kurze Zeit vor ihm betrachtete Treviſano ihn als „ein Gefühl, das ſich immer freut, ſich dem anzuſchmiegen, wozu die Vernunft ihre Zuſtimmung gibt,“ und das für den Menſchen im Verein mit der göttlichen Gnade ein tüchtiger Behelf iſt, um ihn das Wahre und Gute erkennen zu laſſen, das er infolge der Erbſünde nicht mehr mit vollkommener Sicherheit wahrnimmt. Für den Deutſchen König (1727) iſt er „eine Gewandtheit des Intellekts, die aus geſundem Geiſt und ſcharfem Urteil entſprungen, uns das Wahre, Gute und Schöne genau fühlen läßt“. Und für Bodmer (1736), der mit ſeinem italieniſchen Freund, dem Grafen Calepio, eine lange briefliche Erörterung des Themas gepflogen: „eine geübte, bereite und die kleinſten Einzelheiten durchdringende Überlegung, vermittelſt derer der Verſtand das Wahre vom Falſchen und das Vollkommene vom Mangelhaften unterſcheidet.“ Calepio ſowohl wie Bodmer waren gegen das einfache Gefühl

---

[1]) Zit. b. Sulzer, Allg. Th. d. ſch. K., II. 377.
[2]) ebenda.
[3]) Manière de bien penser, Dial. IV.
[4]) ebenda.
[5]) a. a. O. cap. II—IV.
[6]) Osservazioni critiche (Bd. II der Considerazioni des Orſi), cap. VIII S. 28.
[7]) Traité du Beau (Amſterdam 1724), I., 170.

und unterſchieden zwiſchen „Geſchmack“ und „gutem Geſchmack“.[1]) Auf demſelben intellektualiſtiſchen Wege ſchreitend, ſpricht Muratori ſogar von einem guten Geſchmack in der Gelehrſamkeit, und andere ſprechen über „den guten Geſchmack in der Philoſophie.“

Das „Ich weiß nicht was“

Beſſer taten vielleicht jene, die im Ungewiſſen bleibend, den Geſchmack in einem „Ich weiß nicht was“, „je ne sais quoi“, „nescio quid“ ſahen, indem ſie zu den vorhergehenden Ausdrücken noch dieſen hinzufügten, der zwar nichts erklärte, aber doch gleichfalls das Problem andeutete. Bouhours ſpricht ſehr ausführlich (1671) über das „je ne sais quoi“; „Les Italiens,“ bemerkt er, „qui font mystère de tout, emploient en toutes rencontres leur „non so che“: on ne voit rien de plus commun dans leurs poètes;“ er zitiert Beiſpiele von Taſſo und von anderen.[2]) In Italien deutet Salvini das gleiche an: „Dieſer gute Geſchmack iſt ein Wort, das in unſeren Zeiten aufgekommen iſt; es ſcheint ein wandernder Name, der keinen beſtimmten und ſicheren Wohnſitz hat und der ſich dem non so che, einem Zufall des Glücks, einem ſicheren Gefühl des Geiſtes überläßt.“[3]) In Spanien ſagte der Pater Feijóo, der über die „Razon del gusto“ und über „El no sé qué“ (1733) ſchrieb, ſehr ſchön: „In vielen Produkten, nicht nur der Natur, ſondern auch der Kunſt und ſogar mehr in denen der Kunſt als der Natur, finden die Menſchen außer jenen Vorzügen, die ihrem vernunftgemäßen Verſtändnis unterworfen ſind, eine andere Art geheimnisvoller Vortrefflichkeit, die dem Geſchmack ſchmeichelt, das Verſtändnis quält. Die Gefühle werden dieſer Vortrefflichkeit gewahr, aber die Vernunft kann nicht mit ihr fertig werden und ſo kommt es, daß, wenn man verſucht, ſie zu erklären, man weder Worte noch Begriffe findet, die ihr Weſen darſtellen, und wir zuletzt einen Sprung vom Wege machen und ſagen, es gäbe hier ein ich weiß nicht was, das wohltut, das anzieht, das berauſcht, ohne daß wir eine klarere Enthüllung dieſes natürlichen Myſteriums finden können.“[4])

---

[1]) J. Ulr. König, Unterſuchung von dem guten Geſchmack in der Dicht- und Redekunſt, Leipzig 1727 u. (Calepio-Bodmer) Briefwechſel von der Natur des poetiſchen Geſchmackes, Zürich 1736; vergl. ſ. beide Sulzer, II, 380.

[2]) Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène, 1671 (Paris 1734); V. Geſpräch: „Le je ne sais quoi.“

[3]) In den Anmerkungen zur Perf. poes. des Muratori.

[4]) Feijóo, Theatro critico, t. VI, nn. 11—12.

Und der Präsident de Montesquieu: „Ill y a quelquefois dans les personnes ou dans les choses un charme invisible, une grâce naturelle qu'on n'a pu définir et qu'on a été forcé d'appeller le ‚je ne sais quoi.' Il me semble que c'est un effet principalement fondé sur la surprise." [1]) Andre allerdings ärgerten sich über die Ausflucht des ich weiß nicht was und haben sie nicht mit Unrecht eine Erklärung der Unwissenheit genannt. Aber Tatsache war, daß man aus der Unwissenheit nicht herausfand, ohne in die Verwechslung des Geschmacks mit dem verstandesmäßigen Urteil zu verfallen.

Phantasie und Sensualismus — Das Korrektiv der Phantasie

Wenn man, um „Geist" und „Geschmack" zu definieren, gewöhnlich in den Intellektualismus verfiel, so wandelten sich „Einbildungskraft" und „Gefühl", wenn man ihnen scharf zu Leibe ging, leicht in sensualistische Anschauungen. Man wird bemerkt haben, mit welcher Energie Sforza Pallavicino die nicht intellektuelle Natur der Vorstellungen und Erfindungen der Phantasie betonte. Er schreibt: „Dem, der das Schöne genießt, kommt es, um sein Urteil zu rechtfertigen, nicht darauf an, ob der Gegenstand seiner Wahrnehmung tatsächlich so sei, wie er ihn im Geist sich vorstellt oder nicht; denn selbst wenn er sich, sei es durch eine Vision oder eine so starke Hingabe an das Geschaute, dahin bringt, ihn mit einem Urteilsakt für gegenwärtig zu halten, so entsteht der Wohlgeschmack an der Schönheit, soweit sie Schönheit ist, doch nicht aus diesem Urteil, sondern aus jener Vision und aus jener lebhaften Hingabe, die uns bleiben könnte, auch wenn wir den Irrtum unserer Annahme eingesehen." Wie z. B. im Halbschlaf, in dem wir wohl wissen, daß wir träumen und doch an dem schönen Traum unsere Freude haben. Für Sforza Pallavicino kann die Phantasie keinen Irrtum begehen, weil er sie ganz und gar den sinnlichen Empfindungen gleichstellt, die als bloße Tatsachen, als reine Vorgänge weder wahr noch falsch sein können. Und wenn sie gefällt, so ist es nicht etwa deshalb, weil sie gleichfalls ihre besondere Wahrheit (die phantastische Wahrheit) hätte, sondern, weil sie Gegenstände erdichtet, die „obwohl falsch, dennoch gefällig sind." Der Maler macht keine Porträts, sondern Bilder, die, ob sie nun getreu sind

[1]) Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art. Posthumes Fragment (im Anh. zu A. Gérard, a. a. O.).

oder nicht, gefällig anzusehen sind; die Poesie gibt Wahrnehmungen, die „prächtig, neu, wundersam und glänzend sind.“ [1]) Die Grundlage von Sforza Pallavicinos Gedankengang ist demnach, wenn wir uns nicht sehr irren, in dem Marinischen Sensualismus zu suchen: „Des Dichters Ziel ist Staunen . . . Wer nicht erstaunen machen kann, der striegle im Stall den Braunen.“ Und er erwähnt mit lebhafter Zustimmung als vollkommen wahr, was er mehrere Male vom „Pindar von Savona, Gabriele Chiabrera“ gehört, nämlich, „daß die Poesie darauf ausgehen müsse, die „Brauen heben“ zu machen.“ [2]) In einem späteren Werk, in der Abhandlung über den „Stil“ (1646) bereut er gleichsam seine erste schönere Anschauung und scheint zur pädagogischen Theorie zurückzukehren: „und obgleich ich in diesen und in anderen Büchern über die Poesie in niedrigeren Gedankengängen philosophiert, indem ich sie bloß als eine Versorgerin jenes Genusses betrachtete, den unsere Seele durch ihre minder vollkommenen Kräfte, die der Einbildungskraft oder des Verständnisses, das von der Einbildungskraft abhängig ist, empfinden kann und ihr deshalb ein wenig die Stränge gelockert, die sie ans Wahrscheinliche gebunden halten, so möchte ich hier die andere erhabenere und fruchtreichere Aufgabe der Poesie zeigen, die der Wahrscheinlichkeit durch eine engere Lehnspflicht unterworfen ist: welche Aufgabe ist, unsern Geist in der edelsten seiner Tätigkeiten, der des Urteilens, zu erleuchten und zu üben und so gleichsam die Amme der Philosophie zu werden, indem sie ihr süße Milch darreicht.“ [3]) Der Jesuit Ettorri verlangt wohl den Gebrauch der Phantasie und will die Redner sogar zu den Schauspielern in die Schule schicken, wollte aber doch, daß die Phantasie bloß ein Dolmetsch sei, „um dem Verstand zu geben“ was ihm gebührt, sonst würde man den, der zuhört oder liest, behandeln „nicht wie einen Menschen, dem der Verstand eigentümlich ist, sondern wie ein Vieh, das sich mit der Phantasie zufrieden gibt.“ [4])

Klar zeigt sich die Auffassung der Phantasie als bloße Sinnlichkeit bei Muratori, der eben deshalb, in der Überzeugung, daß sie sich selbst überlassen in Delirien des Traumes und des Rausches verlieren würde, ihr den Verstand als „einen Freund von Ansehen“ zur Seite stellt, damit er sie bei der Auswahl und Zusammenstellung der Bilder leite. Sie liefert

[1]) Del Bene l. c.
[2]) Del Bene l. I, 1. Teil, cap. 8.
[3]) Trattato dello stile (Rom 1666) cap. 30.
[4]) Il buon gusto, S. 12—18.

dem Verstand das rohe Material.[1]) Wie sehr diese Fähigkeit der Phantasie Muratori interessierte und wie sehr er sie doch zugleich verkannte und herabsetzte, zeigt er auch in dem Buche, das er ihr besonders unter dem Titel „Della forza della fantasia umana“[2]) gewidmet, wo er sie als eine rein materielle Fähigkeit darstellt, die von dem Geistigen und Seelischen wesentlich verschieden sei, und ihr die Erkenntniskraft abspricht. Derselbe Autor, der doch so gut bemerkt hatte, daß die Poesie sich von der Wissenschaft in ihren Zielen unterscheidet, weil diese das Wahre zu erkennen und jene es darzustellen trachte,[3]) faßt am Schlusse die Poesie doch wieder als eine „ergötzliche Kunst“ auf, die der Moralphilosophie untergeordnet ist, von deren drei Mägden oder Dienerinnen sie eine ist[4]). Gravina stellt die Forderung auf, daß die Poesie mit dem Ergötzen am Neuen und Wundersamen die „Wahrheit“ und die „allgemeinen Kenntnisse“ in die Geister der gewöhnlichen Menschen bringen müsse[5]). — Außerhalb Italiens geschah dasselbe: Bacon, der die Poesie der Phantasie zugewiesen hatte, betrachtete sie doch zugleich als etwas, das in der Mitte zwischen der Geschichte und der Wissenschaft liege: mit der Geschichte steht die epische Poesie im Zusammenhang und mit der Wissenschaft die parabolische, die für ihn die höhere Form der Poesie war. („Poesis parabolica inter reliquas aeminet.“) An einer anderen Stelle nennt er die Poesie einen Traum, somnium, oder er erklärt geradezu, daß sie scientiae fere non par und pro lusu potius ingenii quam pro scientia est habenda; kurz Musik, Malerei, Skulptur und die anderen Künste sind zuletzt doch nur Befriedigung der Sinnenlust.[6]) Addison führte die Genüsse der Einbildungskraft auf jene Genüsse zurück, die von den sichtbaren Gegenständen oder von den Ideen hervorgerufen werden, die man aus den sichtbaren Gegenständen schöpft, Genüsse, die nicht so groß seien wie die der Sinne, noch so verfeinert wie die der Intelligenz; er rechnete zu ihnen auch den Genuß, den es gewährt, die Ähnlichkeiten zwischen den Nachahmungen und den nachgebildeten Dingen, den Kopien und den Originalen zu entdecken, eine Übung, die die Beobachtungsgabe zu schärfen geeignet sei.[7])

[1]) Perf. poes. I, c. 18, S. 232—233.
[2]) Venedig 1745.
[3]) Perf. poes. I, c. 6.
[4]) Perf. poes. I, c. 4, S. 42.
[5]) Ragion poetica I, c. 7.
[6]) De dignitate etc. II, c. 13; III, c. 1; IV, c. 2; V, c. 1.
[7]) Spectator l. c., bes. S. 487, 503.

Gefühl und Sensualismus

Der Sensualismus des Du Bos und der anderen Verfechter des „Gefühls“ ist gleichfalls klar: die Freude an der Kunst ist für Du Bos die Freude des Zeitvertreibes, die Freude, die daran empfunden wird, daß der Geist ohne Anstrengung beschäftigt ist: ein Genuß, der jenem gleich ist, der durch die Gladiatorenspiele, die Stierkämpfe und die Turniere verursacht wird.[1])

Gedankenkeime

Aus all diesen Gründen werden wir diesen neuen Worten und den neuen Anschauungen, denen sie entsprechen, wohl eine große Wichtigkeit für die Geschichte der Anfänge der ästhetischen Wissenschaft zuerkennen, werden auch erkennen, daß sie ein Sauerteig und Gärungsstoff in dem viel erörterten ästhetischen Problem waren, das die Renaissance dort wieder aufgenommen hatte, wo die Denker des Altertums es gelassen, können aber in ihrem Auftreten keineswegs die Entdeckung des wahren Prinzips der ästhetischen Wissenschaft sehen. In diesen Worten und diesen Erörtungen begehrte der ästhetische Vorgang mit immer lauterer und nachdrücklicherer Stimme seine theoretische Rechtfertigung. Aber diese Rechtfertigung, die durch sie nicht gegeben ward, sollte vorläufig auch von anderer Seite noch nicht kommen.

IV

Der Cartesianismus und die Phantasie

Cartesius würdigte die dunkle Welt des „Geistes“, des Geschmacks, der Phantasie, der Gefühle, des „Ich weiß nicht was“ keiner näheren Untersuchung. In den Rahmen seiner Philosophie nahm er sie nicht auf. Cartesius verabscheute die Einbildungskraft, die nach seiner Ansicht nur aus Regungen der Animalität entsprang; und wenn er die Poesie auch nicht gänzlich verurteilte, so konnte er sie doch nur so weit zulassen, als sie ein streng geregeltes Werk der Vernunft, das heißt der Intelligenz war, die vor den tollen Launen der „folle du logis“ bewahrt. Er duldete sie; er war geneigt, ihr nicht zu verweigern: „aucune chose qu'un philosophe lui puisse permettre sans offenser sa conscience“.[2]) Man hat mit Recht bemerkt, daß Boileau das ästhetische Äquivalent des

[1]) Op. cit. sect. 2.

[2]) Briefe an Balzac und an die Prinzessin Elisabeth.

carteſianiſchen Intellektualismus vertritt, Boileau, der ſich der ſtrengen raison unterwarf („Mais nous que la raison à ses règles engage ...“) und der begeiſterte Bewunderer der Allegorie war.[1]) Wir haben ſchon bei Gelegenheit auf die Ausfälle des Malebranche gegen die Einbildungskraft hingewieſen. Der mathematiſche Geiſt, der ſich im Gefolge des Carteſianismus in Frankreich ausbreitete, machte es unmöglich, Poeſie und Kunſt ernſt zu nehmen. Der Italiener Antonio Conti, der ſich in Frankreich aufhielt und Zeuge der literariſchen Streitigkeiten war, die ſich dort abſpielten, ſchildert in einem Brief an Maffei die franzöſiſchen Kritiker, die La Motte, die Fontenelle und Genoſſen, in folgenden Worten: „Ils ont introduit dans les belles lettres l'esprit et la méthode de M. Descartes; et ils jugent de la poésie et de l'éloquence independemment des qualités sensibles. De là vient aussi qu'ils confondent le progrès de la philosophie avec celui des arts. Les modernes, dit l'Abbé Terrasson, sont plus grands géomètres que les anciens, donc ils sont plus grands orateurs et plus grands poétes.“[2]) Gegen dieſen mathematiſchen Geiſt, der ſich in die Fragen der Kunſt und des Gefühls eingedrängt, kämpfte man in Frankreich noch zur Zeit der Enzyklopädiſten, zur Zeit D'Alemberts und Voltaires; und der Kampf fand einen Widerhall ſelbſt in Italien, wie man aus den Proteſten Bettinellis und anderer Schriftſteller wohl erkennen kann. Als Du Bos ſein kühnes Buch publizierte, ſchrieb ein Rat des Parlaments von Bordeaux, Jean Jacques Bel (1726), eine Abhandlung, in der er die Prätenſion bekämpfte, die dem Gefühl die Entſcheidung in der Kunſt zuweiſen wollte.[3])

Crouſaz und André

Dem Carteſianismus war demnach eine Äſthetik der Phantaſie unmöglich. Der eklektiſche Carteſianer J. P. Crouſaz (1715) erblickte das Schöne in ſeinem „Traité du Beau“ nicht in dem, was gefällt, nicht im Gefühl, über das man nicht diskutieren kann, ſondern in dem, was man billigt und was ſich infolgedeſſen auf Ideen zurückführen läßt. Von ſolchen Ideen zählte er fünf auf: die Mannigfaltigkeit, die Einheit, die Regelmäßigkeit, die Ordnung und das Maß, und bemerkt: „la

[1]) Art poétique (1669—1674).

[2]) Briefe an Marcheſe Maffei, um 1720, bei A. Conti, Prose e Poesie, vol. II. Venedig, 1756, p. CXX.

[3]) Sulzer a. a. O. I, 50.

varieté temperée par l'unité, la regularité, l'ordre et la proportion ne sont pas assurement des chimères, elles ne sont pas du ressort de la fantaisie; ce n'est pas le caprice qui en décide"; ſie ſind die wirklichen charakteriſtiſchen Qualitäten des Schönen, die in der Natur und in der Wahrheit begründet ſind. De Crouſaz wendet ſeine Definition auch auf die Schönheiten der Wiſſenſchaften, der Geometrie, der Algebra, der Aſtronomie, der Phyſik, der Geſchichte an und ebenſo auch auf die Schönheit der Tugend, der Beredſamkeit und der Religion, und er fand in all dieſen Fällen das Vorhandenſein der oben aufgeſtellten charakteriſtiſchen Qualitäten.[1]) Ein anderer Carteſianer, der Jeſuit André, unterſchied in ſeinen „Essai sur le Beau" (1741) eine „weſentliche" Schönheit, die von jeder menſchlichen und ſelbſt göttlichen Einrichtung unabhängig ſei, eine „natürliche" Schönheit, die von den Meinungen der Menſchen abhängig ſei, und bis zu einem gewiſſen Punkt eine „willkürliche" Schönheit, die die Menſchen geſchaffen. Die weſentliche Schönheit iſt Regelmäßigkeit, Ordnung, richtiges Maß, Symmetrie. André ſtützte ſich auf Plato und nähert ſich zuletzt der Definition des heiligen Auguſtin. Die natürliche Schönheit hat zu ihrem Maßſtab vor allem das Licht, das die Farben erzeugt: der gute Carteſianer verfehlte nicht, für dieſen Teil ſeines Werkes von den Lehren Newtons Gebrauch zu machen. Das willkürlich Schöne, das der Mode und der Konvention angehört, kann natürlich das weſentlich Schöne nicht berühren. Außerdem ſind dieſe drei Formen des Schönen alle wieder in eine ſinnenfällige Schönheit, die den Körpern angehört, und in eine nur dem Geiſt zugängliche Schönheit der Seele eingeteilt.[2])

Die Engländer Locke, Shaftesbury, Hutcheſon und die ſchottiſche Schule

Wie in Frankreich Carteſius, ſo iſt in England Locke (1690) ein Intellektualiſt, der keine andere Form geiſtiger Tätigkeit kennt, als die Reflexion über die Sinneseindrücke. Er übernimmt wohl aus der Literatur ſeiner Zeit die Unterſcheidung zwiſchen Geiſt und Urteilskraft: der erſtere kombiniert die Ideen in gefälliger Mannigfaltigkeit und entdeckt

[1]) Traité du beau, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi par des exemples tirés de la plupart des arts et des sciences. 1715. (2. Auflage Amſterdam 1724), beſ. cap. I u. II.

[2]) Essai sur le Beau, Paris 1741 (ed. Paris 1810).

gewisse Gleichheiten und Beziehungen unter ihnen, um daraus schöne Gemälde zu schaffen, die die Einbildungskraft ergötzen und beeindrucken, während die Urteilskraft oder der Intellekt die Unterschiede, die in Wirklichkeit bestehen, aufsucht. Der Geist gibt sich mit der Schönheit des Bildes und der Lebhaftigkeit der Einbildung zufrieden und sucht nicht weiter vorzudringen. Und in der Tat tut man geistreichen Gedanken solcher Art irgendwie unrecht, wenn man sie nach den strengen Regeln der Wahrheit und des gesunden Verstandes prüft: woraus man erkennt, daß das, was man „Geist" oder „Genie" nennt, in etwas liegt, das durchaus nicht mit der Wahrheit und mit der Vernunft übereinstimmt.[1]) Und auch in England entwickelten die Philosophen eine transzendente und teleologische Ästhetik, obgleich sie eine sinnlichere Färbung als die der Cartesianer in Frankreich hat. Shaftesbury (1709) erhebt den Geschmack zu einem Sinn oder Instinkt des Schönen, einem Sinn der Ordnung und des Ebenmaßes, der mit dem moralischen Sinn identisch ist und mit seinen „preconceptions" oder „presentations" die vernunftgemäße Erkenntnis antizipiert[2]).

Ganz unter dem Einfluß Shaftesburys steht Francis Hutcheson (1723), der den „inneren Schönheitssinn" populär machte als etwas, das zwischen der Sinnlichkeit und der Vernünftigkeit gelegen und dazu bestimmt ist, die Einheit in der Mannigfaltigkeit, die Übereinstimmung im Vielfältigen, das Wahre, das Gute und das Schöne, die substantiell identisch sind, wahrzunehmen. Hutcheson verbindet mit diesem Sinn auch das Gefallen an der Kunst, das heißt an der Nachahmung und Entsprechung der Kopie mit dem Original, dem relativ Schönen, das vom absoluten zu unterscheiden ist.[3]) Dieselbe Anschauung bleibt bei den englischen Schriftstellern des 18. Jahrhunderts die herrschende, so bei Reid, dem Haupt der schottischen Schule, und bei Adam Smith.

Leibniz — Die kleinen Wahrnehmungen und die ungewisse Erkenntnis

Viel weiter und mit ganz anderer philosophischer Kraft als die genannten Schriftsteller öffnete Leibniz jener Fülle psychischer Vorgänge,

[1]) An essay concerning human understanding (frz. Übers. Oeuvres, Paris 1854) 1, II, c. 11 § 2.

[2]) Characteristics of men, manners, opinions, times, 1709—1711 (Basilea 1790, 3. vol.).

[3]) Enquiry into the original of our ideas of beauty and virtue, London 1728 (frz. Uebers. Amsterdam 1749).

die der carteſianiſche Intellektualismus mit Abſcheu von ſich gewieſen, die Tore. Leibniz war es, der das Geſetz der Kontinuität aufſtellte. („lex continui", „loi de continuité", „natura non facit saltus") und eine ununterbrochene Stufenleiter von den niederſten Weſen hinauf durch die ganze vegetabiliſche und animaliſche Welt bis zum Menſchen und bis zu Gott erkannte. Die Wahrnehmung iſt allen Weſen in höherem oder geringerem Maße gegeben: „verisimile est brutis etiam perceptionem inesse". In dieſer Auffaſſung der Wirklichkeit fanden die Einbildungskraft, der Geſchmack und ähnliche beobachtete Erſcheinungen ihren Platz. Die Vorgänge, die wir heute äſthetiſche nennen, identifizierten ſich mit der „undeutlichen" Erkenntnis des Carteſius, die eine klare ſein konnte, ohne deshalb eine deutliche zu ſein: eine Terminologie, die, wie wir wiſſen, aus der Scholaſtik ſtammt und vielleicht ſpeziell auf Duns Scotus zurückzuführen iſt, der ja im ſiebzehnten Jahrhundert eine neue Ausgabe und neuen Erfolg erlebte.[1])

Schon in ſeiner Schrift De cognitione, veritate et ideis (1684) bemerkt Leibniz — nachdem er die cognitio in obscura vel clara und die clara in confusa vel distincta und die distincta in adaequata vel inadaequata unterſchieden hatte — daß die Maler und andere Künſtler zwar recht gut erkennen, ob ein Werk gut ſei oder fehlerhaft, aber über ihre Urteile keine Rechenſchaft zu geben wiſſen und dem, der die Gründe von ihnen verlangt, beiſpielsweiſe antworten, daß das, was ſie verdammen, ein „ich weiß nicht was" vermiſſen laſſe („at judicii sui rationem reddere saepe non posse et quaerenti dicere, se in re, quae displicet, desiderare nescio quid")[2]). Sie haben davon eine ſichere Erkenntnis, die aber eine unklare iſt. Wir würden heute ſagen, eine phantaſtiſche Erkenntnis und nicht eine intellektuelle, die ja in Sachen der Kunſt ausgeſchloſſen iſt. Es ſind Dinge, für die ſich eine Definition nicht geben läßt: „on ne les fait connaître que par des exemples, et au reste il faut dire que c'est un je ne sais quoi jusqu'à ce qu'on en déchiffre la contexture".[3]) Das ſind les perceptions confuses ou sentiments, ſie haben „plus grande efficace que l'on ne pense: ce sont elles qui forment ce je ne sais quoi, ces goûts, ces images des qualités des sens".[4]) Und daß Leibniz in dieſen Betrachtungen

[1]) S. o. Seite 171—2.

[2]) Opera philosophica (ed. Erdmann) p. 78.

[3]) Nouveaux essais, II, c. 22.

[4]) Nouveaux essais, Vorrede.

auf die äſthetiſchen Diskuſſionen, die wir bereits erwähnt, Bezug nahm, ergibt ſich auch daraus, daß er an einer Stelle das Buch des Bouhours zitiert.[1])

Der Intellektualismus Leibniz'

Daraus, daß Leibniz das Wort „claritas" auf die äſthetiſchen Vorgänge anwendete und ihnen dennoch die „distinctio" abſprach, könnte es ſcheinen, als ob er ihr Weſen bereits vollkommen erkannt hätte, nämlich als ein Nichtſinnliches, das auch nicht ein Intellektuelles iſt. Die äſthetiſchen Vorgänge ſind keine ſinnlichen mehr, inſofern ihnen die claritas zukommt, die nicht der Genuß oder die ſinnliche Erregung iſt: ſie ſind aber auch keine intellektuellen Vorgänge, weil ſie keine distinctio haben können. Aber die lex continui und der leibnizſche Intellektualismus machen es nicht möglich, eine ſolche Auslegung anzunehmen. Dunkelheit und Klarheit ſind für Leibniz quantitative Grade ein und derſelben Erkenntnis, die die distincta iſt, die intellektuelle Erkenntnis, nach welcher beide ſtreben und die mit dem höchſten Grade auch erreicht wird. Er gab zu, daß die Künſtler in Wahrnehmungen urteilen, die undeutlich, die klar, aber nicht deutlich ſind, aber er ſchließt die Möglichkeit nicht aus, daß dieſe Wahrnehmungen korrigiert und durch die intellektuelle Erkenntnis bewahrheitet werden könnten. Das, was die Phantaſie undeutlich, wenn auch klar erkennt, dasſelbe erkennt der Intellekt klar und deutlich, das heißt ſo viel ſagen, als daß das Wiederauflebenlaſſen, das wir mit einem Kunſtwerk vornehmen, indem wir ſeine Schönheit fühlen, vervollkommnet werden könne, wenn wir das konkrete Kunſtwerk laſſen und ſeinen Begriff intellektuell feſtſtellen. Gerade die angewendete Terminologie, durch die die Sinne und die Phantaſie als dunkel und undeutlich betrachtet wurden, trägt eine Nuance von Geringſchätzung und die ſtillſchweigende Annahme einer einzigen wahrhaften Erkenntnisform. Nicht anders darf man den Ausſpruch Leibniz' über die Muſik auffaſſen, die er als ein „exercitium aritmeticae occultum nescientis se numerare animi" definiert. Und an anderer Stelle ſagt er daß: „le but principal de l'histoire, aussi bien que de la poésie doit être d'enseigner la prudence et la vertu par des exemples et puis de montrer le vice d'une manière qui en donne l'aversion et qui porte ou serve à l'eviter"[2]). Die claritas, die

[1]) Nouveaux essais, II, c. 11.

[2]) Essais de Theodicée, T. II, § 148.

Leibniz den ästhetischen Vorgängen zuschreibt, bedeutet eben keinen spezifischen Unterschied, sondern nur die teilweise Antizipation der intellektiven distinctio. Es ist sicherlich nicht ohne Bedeutung, daß er diesen Grad aufstellt; aber diese Bedeutung ist nicht wesentlich von der jener unterschieden, die die neuen Worte und Anschauungen, die wir bereits untersucht haben, zuerst aufstellten und so irgendwie die Aufmerksamkeit auf die Eigentümlichkeit der ästhetischen Vorgänge lenkten.

Spekulationen über die Sprache

Dieser unbesiegbare Intellektualismus läßt sich auch bei den Spekulationen über die Sprache beobachten, die in jener Zeit lebhafter zu werden begannen.

Die Schriftsteller der Renaissance und des 16. Jahrhunderts verfielen, sobald sie es versuchten, sich über die bloß empirische und vorschriftengebende Grammatik zu erheben oder dieser ein festes System zu geben, in den „Logizismus", für den die grammatikalischen Formen erklärt waren, wenn man sie „Pleonasmen", „Uneigentliche Ausdrücke", „Metaphern", „Ellipsen" nannte. So Julius Cäsar Scaliger (1540), so auch der tiefste von allen, Francisco Sanchez (Sanctius oder Sanzio), genannt der Brocenser, in seiner „Minerva" 1587, in der er behauptet, daß die Namen mit den Dingen vernunftgemäß zusammen hingen. Er schließt die Interjektionen als bloße Zeichen der Freude oder des Schmerzes aus den Redeteilen aus; er läßt heterogene und heteroklitische Namen nicht zu; und er arbeitet die Syntax mit Hilfe von vier Konstruktionsfiguren aus; wobei er als Prinzip verkündet doctrinam supplendi esse valde necessariam, das heißt, daß die verschiedenen grammatischen Formen durch die Ellipse, durch die Kürzung und überhaupt durch die Abweichung von der typischen logischen Form zu erklären sind.[1]) Kaspar Schoppe, der im folgenden Jahrhundert die alte Grammatik heftig, wie es seine Gewohnheit war, bekämpfte und die Sanktische Grammatik, die eine Zeitlang fast unbekannt geblieben war, ausschrie, veröffentlichte ein Buch unter dem Titel „Philosophische Grammatik" (1628).[2]) Auch Jacob Perizonius kommentierte das Werk des Sanchez (1687). Im Jahre 1660 gaben

[1]) Francisci Sancti Minerva seu de causis linguae latinae commentarius, Salamanca, 1587 (mit Zusätzen v. Kaspar Schoppe, Padua 1663); vergl. l. 1, c. 129, Buch IV.

[2]) Gasperis Scioppii Grammatica philosophica, Mailand 1628. (Venedig 1728.)

Claude Lancelot und L'Arnauld die „Grammaire générale et raisonée de Port-Royal“ heraus, die eine rigoroſe Anwendung des carteſianiſchen Intellektualismus auf die grammatikaliſchen Formen darſtellte, beherrſcht von dem Vorurteil, daß die Sprache etwas künſtlich Entſtandenes wäre. Auch Locke und Leibniz beſchäftigten ſich beide mit der Sprache.[1]) Und wie groß auch die Verdienſte des letzteren als Beförderer der hiſtoriſchen Forſchungen über die Sprachen ſein mögen, ſo gelangte doch keiner von ihnen zu einem neuen Geſichtspunkt. Leibniz hegte durch ſein ganzes Leben den Gedanken einer Univerſalſprache, einer „ars characteristica universalis“, von deren Kombinationen er große wiſſenſchaftliche Fortſchritte erwartete. Bei dieſen Verſuchen hatte er übrigens Wilkins (1668) und andere zu Vorgängern.

Chr. Wolff

Die äſthetiſchen Ideen Leibniz' richtig zu ſtellen, wäre nicht anders möglich geweſen, als durch Richtigſtellung der Grundlagen ſeines Syſtems ſelbſt: durch die Kritik des Carteſianismus, an den er ſich angelehnt hatte. Dies aber taten ſeine Schüler nicht, ja ſie betonten den Intellektualismus des Syſtems noch mehr. Chriſtian Wolff, der den genialen Bemerkungen Leibniz' eine ſcholaſtiſche Form gab, ſtellte an die Spitze des Syſtems die Lehre von der Erkenntnis, die er als Organ oder als Inſtrument auffaßte; und das Organ erſcheint in einem anderen Teil wieder als Naturrecht, als Ethik und Politik, das heißt als Organ der praktiſchen Aktivität. Alles übrige war entweder Theologie und Metaphyſik oder „Pneumatologie“ und Phyſik (Seelenlehre und die Lehre von der phänomeniſchen Natur). Obgleich Wolff eine produktive Phantaſie unterſcheidet, die vom Prinzip des zureichenden Grundes beherrſcht wird und von der lediglich aſſoziativen und chaotiſchen Phantaſie verſchieden iſt,[2]) ſo konnte doch eine Wiſſenſchaft der Phantaſie als Wiſſenſchaft eines neuen Erkenntniswertes in ſeinem Schema keinen Platz finden. Die untere Erkenntnis als ſolche gehört der Pneumatologie an: ſie konnte nicht für ſich ſelbſt ein Organ bilden, ſondern höchſtens als Teil des ſchon beſtehenden Organs auftreten, das ihre Korrektur und ihre Überwindung in der logiſchen Erkenntnis gab, gerade ſo wie die Ethik die Überwindung der facultas appetitiva inferior bedeutete. Und ſo wie in Frankreich der Philoſophie des Carteſius die Poetik Boileaus entſprach,

[1]) Locke, An Essay etc. l. III; Leibniz, Nouveaux essai l. III.

[2]) Psychol. empirica (Frankfurt u. Leipzig 1738), §§ 138—172.

ſo entſprach in Deutſchland dem Carteſianer und Leibnizianer Wolff die rationaliſtiſche Poetik Gottſcheds (1729).[1])

Forſchung nach einem Organ der unteren Erkenntnis

Allerdings erkannte man, daß auch die unteren Fähigkeiten die Unterſcheidung von Werten und Nichtwerten, von Schönem und Häßlichem, Vollkommenem und Unvollkommenem geſtatteten. Oft iſt eine Stelle aus dem Buch des Leibnizianers Bülffinger (1725) zitiert worden, in der es heißt: „Vellem existerent qui circa facultatem sentiendi, imaginandi, attendendi, abstrahendi et memoriam praestarent quod bonus ille Aristoteles, adeo hodie omnibus sordens, praestitit circa intellectum: hoc est ut in artis formam redigerent quicquid ad illas in suo usu dirigendas et juvandas pertinet et conducit, quem ad modum Aristoteles in organo logicam sive facultatem demonstrandi redegit in ordinem.[2]) Aber wer die Stelle in ihrem Zuſammenhang lieſt, der bemerkt, daß das geſuchte Organ ſicherlich eine Reihe von Rezepten für die Stärkung des Gedächtniſſes und die Erziehung der Aufmerkſamkeit und ähnliches geworden wäre; eine Technik, und daher eine Empirik und keine Äſthetik. Einen ähnlichen Gedanken hatte bereits Treviſano ausgeſprochen (1708), indem er bemerkte, daß eine Erziehung der Sinne durch den Verſtand möglich ſei und auch eine „Kunſt des Gefühls“ als möglich zugab, die „bezüglich des Betragens Klugheit und bezüglich der Erkenntnis guten Geſchmack geben könnte“.[3]) Man beachte überdies, daß Bülffinger in ſeiner Zeit als Verächter der Poeſie galt, ſo ſehr, daß eine Abhandlung gegen ihn geſchrieben wurde, die die Anſchauung verfocht, daß die „Poeſie die Fähigkeit, die Dinge deutlich zu erfaſſen, nicht verringere“.[4]) Bodmer und Breitinger ſtellten ſich die Aufgabe, „alle Teile der Redekunſt mit mathematiſcher Beſtimmtheit abzuleiten (1727), und der letztere entwarf eine „Logik der Einbildungskraft“ (1740), der er das Studium der Gleichniſſe und Metaphern zuwies; und vielleicht hätte er, wenn er ſeinen Vorſatz ausgeführt, nur ſchwer etwas zuſtande gebracht, was vom philoſophiſchen Geſichtspunkt von den Werken unſerer Rhetoren des ſiebzehnten Jahrhunderts ſehr verſchieden geweſen wäre.

---

[1]) Joh. Chr. Gottſched, Verſuch einer kritiſchen Dichtkunſt, Leipzig 1729.

[2]) Dilucidationes philosophicae de Deo, anima humana et mundo, 1725 (Tübingen 1768), § 268.

[3]) Vorr. zu Rifless. sul gusto, ed. cit. S. 75.

[4]) Borinski, Poet. der Renaiſſ., S. 380 Anm.

Alexander Baumgarten — Die Aesthetik

Unter solchen Diskussionen und Meinungen bildete sich der junge Alexander Amadeus Baumgarten, ein Berliner, der Wolffische Philosophie studierte und lateinische Poesie und Redekunst zugleich studierte und lehrte. Er nahm die Frage wieder auf und sann darüber nach, wie man die Vorschriften der Rhetoren auf ein strenges philosophisches System zurückführen könnte; und im September 1735, im Alter von 21 Jahren, veröffentlichte er als Habilitationsschrift für sein Doktorat ein Werklein „Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus,“[1]) in dem zum erstenmale das Wort Ästhetik als der Name einer besonderen Wissenschaft gebraucht wurde. Auf diese seine jugendliche Entdeckung tat sich Baumgarten stets viel zugute, und an die Universität von Frankfurt an der Oder berufen, hielt er dort im Jahre 1742 und später wiederum 1749 auf Verlangen Vorlesungen über Ästhetik („quaedam consilia dirigendarum facultatum inferiorum novam per acroasin exposuit“).[2]) Im Jahre 1750 veröffentlichte er den ersten Band einer weitläufigen Abhandlung, in der das Wort Ästhetik vorne als Titel prangte.[3]) Im Jahre 1758 gab er einen zweiten schmaleren Teil heraus; Krankheit zunächst und dann der Tod (1762) verhinderten ihn indessen daran, das Werk zu vollenden.

Die Aesthetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis

Was ist die Ästhetik für Baumgarten? Gegenstand der Ästhetik sind die sinnlichen Vorgänge (αἰσθητά), die die Alten stets sorgfältig von den geistigen (νοητά) unterschieden.[4]) Sie ist die scientia cognitionis sensitivae, theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis.[5]) Die Rhetorik und die Poetik sind besondere Fälle der Ästhetik, die als allgemeine Wissenschaft die eine wie die andere umfaßt und den Rhetoren und den Verfassern von Schriften über die Poetik die Unterscheidung der Arten und der anderen Einzelheiten überläßt.[6]) Ihre Gesetze breiten sich über alle Künste aus, leuchten

[1]) Halae-Magdeburgicae, 1735 (Neudruck, besorgt von B. Croce, Neapel 1900).

[2]) Aesthetica, I., pref.

[3]) Aesthetica, Scripsit Alexander Gottlieb Baumgarten, Prof. Philosophiae Traiecti cis Viadrum. Impens. Joannis Christiani Kleyb, 1750; II. Teil, 1758.

[4]) Med. § 116.

[5]) Aesth. § 1.

[6]) Med. § 117.

gleichsam als Schifferstern jeder einzelnen: „quasi cynosura quaedam specialium“[1]) und man darf sie nicht aus wenigen Fällen, noch durch unvollständige Induktion und in empirischer Weise gewinnen: „falsa regula peior est quam nulla“,[2]) noch darf man sie mit der Psychologie verwechseln, die bloß die Voraussetzungen für sie liefert; die Ästhetik ist eine unabhängige Wissenschaft, die die Normen für das sinnliche Erkennen gibt „sensitive quid cognoscendi“.[3]) Sie beschäftigt sich mit der „perfectio cognitionis sensitivae qua talis“, die die Schönheit (pulcritudo) ist, so wie ihr Gegenteil die Unvollkommenheit, die Häßlichkeit ist (deformitas).[4]) Von der Schönheit der sinnlichen Erkenntnis (pulcritudo cognitionis) ist auszuschließen die Schönheit der Gegenstände und der Materie („pulcritudo objectorum et materiae“), mit der sie infolge des Sprachgebrauchs oft fälschlich verwechselt wird; man kann die häßlichen Dinge in schöner Weise denken und die schönen in häßlicher Weise („quacum ob receptam rei significationem saepe sed male confunditur; possunt turpia pulcre cogitari ut talia et pulcriora turpiter“.[5]) Die poetischen Vorstellungen sind die undeutlichen oder phantastischen; die deutliche Erkenntnis oder die Intellektualität ist unpoetisch. Je größer die Bestimmtheit ist, desto höher steht die Poesie. Die Individuen omnimodo determinata sind in hohem Grade poetisch. Und poetisch sind auch die Bilder oder Phantasmen und alles, was mit den Sinnen zu tun hat. Das Urteil über die sinnlichen und phantastischen Vorstellungen ist der Geschmack oder das Judicium sensuum.[6]) Dies sind die Wahrheiten, die Baumgarten in seinen Meditationes und ausführlicher und mit vielen Einteilungen und Erläuterungen und Beispielen in seiner Ästhetik auseinandersetzte.

Kritik der über Baumgarten gefällten Urteile

Die deutschen Kritiker bemerken fast übereinstimmend,[7]) daß Baumgarten an die Stelle, die er der Ästhetik als Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis zugewiesen, eine Art „induktiver Logik“ hätte setzen

[1]) Aesth. § 71.
[2]) Aesth. § 53.
[3]) Med. § 115.
[4]) Aesth. § 14.
[5]) Aesth. § 18.
[6]) Med. § 92.
[7]) Ritter: Gesch. d. Phil. XII.; Zimmermann: Gesch. der Ästh. S. 168; J. Schmidt: L. u. B., Seite 48.

ſollen. Aber von dieſem Tadel muß man Baumgarten freiſprechen, der in dieſem Punkt vielleicht philoſophiſcher war, als ſeine Kritiker und wohl einſah, daß eine induktive Logik immer eine intellektuelle Logik iſt, die zu Abſtraktionen und zur Bildung von Begriffen führt. Der Zuſammenhang zwiſchen der „cognitio confusa“ und den poetiſchen und künſtleriſchen Vorgängen, den Erſcheinungen des Geſchmacks, war ſchon vor ihm von Leibniz gezeigt worden; und weder dieſer, noch Wolff, noch andere ſeiner Nachfolger dachten je daran, eine Abhandlung über die „cognitio confusa“ und über die „petites perceptions“ in eine Logik der Induktion umzuwandeln. Aber dieſelben Kritiker ſprachen Baumgarten auch ein Verdienſt zu, das ihm ebenſowenig gebührt oder das ihm wenigſtens nicht in dem Maße gebührt, in dem ſie glauben. Baumgarten hätte nach ihrer Meinung eine Revolution bewirkt: er hätte den lediglich graduellen und quantitativen Unterſchied, den Leibniz machte, in einen ſpezifiſchen Unterſchied verwandelt,[1]) er hätte aus dem Undeutlichen etwas gemacht, was nicht mehr negativ, ſondern poſitiv geweſen,[2]) indem er der ſinnlichen Erkenntnis qua talis eine perfectio zuſchrieb: ſolchermaßen hätte er die Einheit der Leibnizſchen Monade zerbrochen, in die lex continui eine Lücke geriſſen und ſolchergeſtalt endlich die äſthetiſche Wiſſenſchaft erfaſſen können. Ein Rieſenſchritt, der ihm den Namen eines Vaters und zwar nicht nur eines vermeintlichen ſondern wirklichen Vaters der Äſthetik ſicherte. — Iſt dieſe Schlußfolgerung annehmbar? Wir werden ſehen; und zu dieſem Zweck wollen wir zunächſt die Frage klarſtellen.

Um mit vollem Recht den Namen eines Gründers oder Vaters der äſthetiſchen Wiſſenſchaft zu verdienen, hätte Baumgarten die Widerſprüche löſen müſſen, in die alle Intellektualiſten mit Leibniz ſich verwickelten. Es genügte nicht, eine „perfectio“ anzunehmen: auch die „claritas“, die Leibniz der Erkenntnis, die er „confusa“ nannte, zuſchrieb und die ohne ſie hätte eine „dunkle“ bleiben müſſen, war nicht auch ſie eine „perfectio“? Es galt dieſe Vollkommenheit qua talis gegen die lex continui aufrecht zu erhalten; und ſie von jeder verſtandesmäßigen Beimiſchung rein zu erhalten, ſonſt wäre man unvermeidlich wieder in das Labyrinth des Wahrſcheinlichen, das das Falſche iſt und zugleich nicht iſt, des „Geiſtes“, der der Verſtand iſt und zugleich nicht iſt, des Geſchmacks, der das verſtandesmäßige Urteil iſt und zugleich nicht iſt, der Einbildungs-

[1]) Danzel, Gottſched, S. 218; Meyer, L. u. B., S. 85—8.
[2]) J. Schmidt, l. c. S. 44.

kraft und des Gefühls, die die materielle Sinnlichkeit und Luſt ſind und zugleich nicht ſind, verfallen, ein Labyrinth, aus dem kein Ausweg führt. Und trotz dem neuen Namen und trotzdem er (dies nämlich zugegeben) ſtärker als Leibniz den ſinnlichen Charakter der Poeſie betont, wäre die Äſthetik als Wiſſenſchaft nicht erſtanden.

Baumgartens Intellektualismus

Nun denn: Baumgarten überwand keines der angeführten Hinderniſſe; zu dieſem Schluß, glauben wir, muß ein aufmerkſames und vorurteilsloſes Studium ſeiner Werke führen. Schon in den „Meditationes“ gelangt er nicht dazu, Phantaſie und Intellekt, die undeutliche und die deutliche Erkenntnis ſcharf zu trennen; das Geſetz der Kontinuität beſtimmt ihn, eine Skala von mehr und weniger aufzuſtellen: von den Erkenntniſſen ſind die dunklen *minder* poetiſch als die „confusae“; die deutlichen ſind nicht poetiſch, dagegen ſind umgekehrt die Erkenntniſſe der Arten (die eben die deutlichen und intellektuellen ſind), *umſomehr* poetiſch, je tiefer unten die Art ſteht; die zuſammengeſetzten Begriffe ſind poetiſcher als die einfachen; die umfaſſenderen Begriffe ſind extensive clariores.[1]) In der Abhandlung über die Äſthetik, in der er ſeine Gedanken mehr im einzelnen ausführt, offenbart er noch deutlicher alle ſeine Fehler. Wenn es bis dahin noch hätte ſcheinen können, daß die äſthetiſche Wahrheit für Baumgarten die Erkenntnis des Individuellen ſei, ſo wird nun dieſe Illuſion durch ſeine ſpätere Erklärung beſeitigt. Für ihn als guten Objektiviſten entſpricht der metaphyſiſchen und objektiven Wahrheit die ſubjektive Wahrheit im Geiſte, die „Logik im weiteren Sinne“ oder die „Äſthetico-Logik“, wie er ſie auch nennt.[2]) Und die Vollkommenheit dieſer Wahrheit liegt nicht in der Wahrheit der Art oder Spezies, ſondern in der Wahrheit des Individuums. Die Art iſt wahr, die Spezies iſt wahrer, das Individuum am wahrſten.[3]) Die formale logiſche Wahrheit wird nur cum jactura vieler und großer materieller Vollkommenheit erworben: „quid enim est abstractio si jactura non est?“[4]) Dies vorausgeſetzt; wodurch unterſcheidet ſich die *logiſche* Wahrheit von der *äſthetiſchen*? Durch folgendes: daß die metaphyſiſche und objektive Wahrheit ſich jetzt dem Geiſte darbietet und logiſche Wahr-

[1]) Med. §§ 19, 20, 23.
[2]) Aesth. § 424.
[3]) Aesth. § 441.
[4]) Aesth. § 560.

heit im engeren Sinne ist; und jetzt dem Analogon der Vernunft und der unteren Erkenntnisfähigkeit und dann ästhetische Wahrheit wird.[1]) Aber es ist immer ein und dieselbe Wahrheit, von dem einen geschaut, von dem andern geahnt: die objektive Wahrheit. Infolge des malum metaphysicum muß der Mensch, der die objektive Wahrheit nicht immer erreichen kann, sich damit begnügen, sie zu „gewahren", zu „ahnen", was eine mindere Wahrheit gibt.[2]) So stellen sich die Wahrheiten der Moral einem Lustspieldichter in einer Form dar, einem Moralphilosophen in einer anderen; eine Sonnenfinsternis wird von den Astronomen in einer Weise beschrieben und in einer anderen von einem Hirten, der sie seinen Gefährten und seiner Schönen schildert.[3]) Auch die Allgemeinbegriffe sind, wenigstens teilweise, den niederen Fähigkeiten zugänglich.[4]) Man nehme an, zwei Philosophen, ein Dogmatiker und ein Skeptiker, streiten: ein Ästhet hört ihnen zu. Wenn die Beweisgründe beider sich derart die Wage halten, daß der Ästhet nicht erkennt, wo die Wahrheit, wo der Irrtum liegt, so ist dieser Schein für ihn ästhetische Wahrheit; wenn einer der beiden Streitteile den Gegner derart besiegt, daß der Irrtum daraus klar wird, so ist der klargestellte Irrtum auch ästhetisch etwas Falsches.[5]) Die eigentlich ästhetischen Wahrheiten sind demnach — und hier fällt das entscheidende Wort — solche, die weder völlig wahr, noch völlig falsch scheinen: die Wahrscheinlichkeiten. „Talia autem de quibus non complete quidem certi sumus, neque tamen falsitatem aliquam in iisdem appercipimus, sunt verisimilia. Est ergo veritas aesthetica, a potiori dicta verisimilitudo, ille veritatis gradus, qui, etiamsi non evectus sit ad completam certitudinem, tamen nihil contineat falsitatis observabilis."[6]) Und noch detaillierter in folgenden Paragraphen: „Cuius habent spectatores auditoresve intra animum, quum vident audiuntve, quasdam anticipationes, quod plerumque fit, quod fieri solet, quod in opinione positum est, quod habet ad haec in se quandam similitudinem, sive id falsum (logice et latissime) sive verum sit (logice et strictissime), quod non sit facile a nostris sensibus abhorrens: hoc illud est εἰκός et veri-

[1]) Aesth. § 424.
[2]) Aesth. § 557.
[3]) Aesth. §§ 425, 429.
[4]) Aesth. § 448.
[5]) Aesth. § 448.
[6]) Aesth. § 483.

simile quod, Aristotele et Cicerone assentiente, sectetur aestheticus.“ [1]) Das Wahrscheinliche umfaßt das, was für den Geist und die Sinne wahr und gewiß ist, das, was für die Sinne gewiß ist, aber nicht für den Geist, die Dinge, die logisch und ästhetisch wahrscheinlich, und endlich selbst die Dinge, die ästhetisch unwahrscheinlich sind, aber in ihrer Zusammenstellung eine gewisse Wahrscheinlichkeit erlangen oder deren Unwahrscheinlichkeit man nicht bemerkt.[2]) Und damit sind wir bis zur Zulassung des Unmöglichen und des Widersinnigen, des aristotelischen ἀδύνατον und ἄτοπον zurückgekommen.

Wenn man nach diesen Paragraphen, die für das Verständnis der wahren Meinung Baumgartens von ausschlaggebender Wichtigkeit sind, noch einmal die Einleitung seines Werkes liest, so findet man darin die gleiche gewöhnliche und falsche Auffassung der poetischen Fähigkeit klar ausgedrückt. Denjenigen, die ihm vorwarfen, daß man sich mit der undeutlichen und unteren Erkenntnis nicht abgeben darf, sei es, weil die „confusio mater erroris“ sei, sei es, weil die „facultates inferiores, caro, debellandae potius sunt quam excitandae et confirmandae“, erwiderte er: daß die Undeutlichkeit eine unvermeidliche Bedingung für die Erlangung der Wahrheit sei; daß die Natur keine Sprünge mache von der Dunkelheit zur Klarheit, daß man zum Mittagslicht aus der Nacht nur durch die Morgenröte gelange (ex nocte per auroram meridies); daß für die unteren Fähigkeiten Leitung, aber keine Tyrannis erforderlich sei (imperium in facultates inferiores poscitur, non tyrannis).[3]) Also immer noch derselbe Gesichtspunkt, den Leibniz, den Trevisano, den Bülffinger vertreten hatten. Baumgarten fürchtet beständig, es könnte ihm jemand den Vorwurf machen, daß er sich mit Dingen beschäftige, die eines Philosophen unwürdig seien: „quousque tandem, lasse er sich sagen, wagst du, Professor der theoretischen und moralischen Philosophie, die Lügen zu loben und die Vermischung des Wahren mit dem Falschen als ein verhältnismäßig edles Werk zu preisen?“ [4]) Und wenn es ihm gelingt, sich von etwas frei zu halten, so ist es eben vom reinen, nicht gezügelten und moralisierten Sensualismus. Die „sinnliche Vollkommenheit“ des Cartesianismus und Wolffianismus zeigt eine gewisse Tendenz, sich mit dem einfachen organischen Lustempfinden, mit dem Gefühl der Voll-

[1]) Aesth. § 484.
[2]) Aesth. §§ 485, 486.
[3]) Aesth. §§ 7, 12.
[4]) Aesth. § 478.

kommenheit unſeres Organismus zu verſchmelzen.[1]) Als im Jahre 1745 ein gewiſſer Quiſtorp die äſthetiſche Theorie angriff, indem er von ihr ſagte, daß, wenn die Poeſie in der ſinnlichen Vollkommenheit beruhe, ſie alſo eine den Menſchen ſchädliche Sache ſein müſſe, ſchrieb Baumgarten verächtlich, er werde wohl nie die Zeit finden, Kritikern ſolcher Art zu erwidern, die ſeine oratio perfecta sensitiva mit einer oratio perfecte (das heißt omnino) sensitiva verwechſelten.[2])

Neuer Name und alter Inhalt

In der ganzen Äſthetik Baumgartens fühlt man, von dem Titel und den erſten Definitionen abgeſehen, den Modergeruch des Veralteten und des Gewöhnlichen. Wie wir geſehen, daß er ſich, was das Prinzip ſeiner Wiſſenſchaft anbelangt, auf Ariſtoteles und Cicero beruft, ebenſo macht er es mit anderen Schriftſtellern des klaſſiſchen Altertums, die auch ſeine Autoritäten ſind. An einer Stelle knüpft er ſeine Äſthetik ausdrücklich an die Rhetorik des Altertums an, indem er an die bereits vom Stoiker Zeno beobachtete Wahrheit erinnert „esse duo cogitandi genera, alterum perpetuum et latius quod Rhetorices sit, alterum concisum et contractius quod Dialectices“, und die erſte Gattung mit dem „äſthetiſchen Horizont“ und die zweite mit dem „logiſchen“ vergleicht.[3]) In den „Meditationes“ lehnt er ſich an Scaliger und an Voſſius an.[4]) Von neueren Schriftſtellern zitiert er außer den Philoſophen wie Leibniz, Wolff, Bülffinger und ähnliche auch Gottſched, Arnold,[5]) Werenfels und Breitinger,[6]) und durch ihre Vermittelung konnten ihm auch die Diskuſſionen über den Geſchmack und die Phantaſie zugänglich ſein, wenn er auch Addiſon und Du Bos und die Italiener, die damals in Deutſchland ſo viel geleſen waren und mit denen die Ähnlichkeit in die Augen ſpringt, nicht ſelbſt gekannt haben ſollte. Mit ſeinen Vorgängern fühlt er ſich nicht im Widerſpruch, ſon-

[1]) Vergl. Wolff: Psych. empir. § 511 und die daſelbſt zitierte Stelle des Carteſius. ſ. a. d. §§ 542—550.

[2]) Th. Joh. Quiſtorp im Neuen Bücherſaal 1745 Heft V.: Erweis, daß die Poeſie ſchon für ſich ſelbſt ihre Liebhaber leichtlich unglücklich machen könne, und A. G. Baumgarten Metaphysica 2. Aufl. 1748 Vorr.; vergl. Danzel, Gottſched, Seite 215, 221.

[3]) Aesth. § 122.

[4]) Med. § 9.

[5]) Med. §§ 111, 113.

[6]) Aesth. § 11.

dern vielmehr in Übereinstimmung. Nicht das geringste Bewußtsein, etwas Revolutionäres geschaffen zu haben, ist in ihm zu finden; und wenn es auch sicherlich bisweilen geschieht, daß Revolutionen sich vollziehen, ohne daß man sich dessen bewußt würde, so ist das bei ihm nicht der Fall. Das Werk Baumgartens ist immer noch ein Schrei des ästhetischen Problems, das nach seiner Lösung ruft, ein um so stärkerer Schrei, als er eine neue Parole gibt; er verkündet eine neue Wissenschaft, die sich in vollkommener Schulausrüstung darstellt; und er gibt dem Kinde, das erst geboren werden soll, eine antizipierte Taufe und nennt es Ästhetik, mit einem Namen, der ihm bleiben wird. Aber dem neuen Namen fehlt ein wahrhaft neuer Inhalt, der philosophischen Rüstung fehlt der kräftige Leib, der sie anzöge. Der vortreffliche Baumgarten, ein Mann voll Wärme und Überzeugung, der in seinem Scholastischen Latein oft eine so saubere und lebhafte Sprache führt, ist eine sympathische und erhebliche Gestalt in der Geschichte der ästhetischen Wissenschaft; aber immer noch in der Wissenschaft, die sich bildet, nicht in der, die sich schon gebildet hat, der „condenda", nicht in der „condita".

V

G. B. Vico, der wahre Entdecker der ästhetischen Wissenschaft

Der Revolutionär, der den Begriff der Wahrscheinlichkeit beiseite tat und eine neue Auffassung der Phantasie fand, der so das wahre Wesen der Poesie und der Kunst erfaßte und damit auch zum erstenmal die ästhetische Wissenschaft entdeckte, war der Italiener Giambattista Vico.

Zehn Jahre bevor in Deutschland das erste Werkchen Baumgartens publiziert wurde, erschien in Neapel 1725 die erste Scienza nuova, die über die Natur der Poesie Ideen entwickelte, die bereits 1721 in dem Werk De constantia jurisprudentis angedeutet worden waren — wie der Autor sagt, „die Früchte eines ununterbrochenen und schweren Nachdenkens von fünfundzwanzig Jahren."[1]) Im Jahre 1730 legte er sie mit neuen Entwickelungen vor, die zwei besondere Bücher (della sapienza poetica und della discoperta del vero Omero) in der zweiten Scienza

[1]) Scienza nuova I., l. III., c. 5. (Opere di G. B. Vico, ordinate da G. Ferari, 2. Aufl. Mailand 1852—54).

nuova bildeten. Und er wurde nicht müde, den ungeneigten Zeitgenossen sie immer wieder zu wiederholen und einzuprägen, so oft sich ihm eine Gelegenheit dazu bot, in Vorreden und in Briefen, in Hochzeits- und Begräbnisgedichten und selbst in den Zeugnissen, die er als Bücherzensor auszustellen hatte!

Was waren das für Ideen? Es waren Ideen, die die Lösung des Problems enthielten, das Plato aufgestellt, das Aristoteles versucht und nicht gelöst und das die Modernen seit der Renaissance wieder vergeblich versucht hatten. Ist die Poesie eine vernünftige oder vernunftlose Erscheinung, eine geistige oder tierische? Und wenn sie eine geistige ist, was ist das eigentliche Wesen der Poesie und wie unterscheidet sie sich von der Geschichte und von der Wissenschaft?

Plato hatte sie, wie wir wissen, in den minderwertigen Teil der Seele unter die animalischen Triebe verwiesen, aber Vico erhebt sie wieder: er macht aus ihr eine Periode in der Geschichte der Menschheit und da seine Geschichte eine Idealgeschichte ist und seine Perioden nicht historische Ereignisse, sondern ideale Momente, Formen des Geistes sind, so macht er sie zu einem Moment des geistigen Lebens, einer Form des Bewußtseins, sie kommt vor dem Intellekt, aber nach den Sinnen: Plato, der sie mit den Sinnen verwechselte, hatte sie in den niederen Teil verwiesen und den Rang, der ihr zukommt, nicht begriffen. „Die Menschen empfinden zuerst, ohne zu bemerken; dann bemerken sie mit verwirrter und erregter Seele; endlich denken sie mit reinem Geist. Dieser Rang ist das Prinzip der poetischen Sentenzen, die vermittelst der Sinne aus Leidenschaften und Affekten gebildet werden, im Gegensatz zu den philosophischen Sentenzen, die vermittelst des Vernunftschlusses aus der Reflexion gebildet werden: daher nähern die letzteren sich der Wahrheit um so mehr, je mehr sie sich zu Allgemeinbegriffen erheben; die ersteren sind um so sicherer, je mehr sie sich dem Einzelnen nähern.“ [1]) Das ist die Stufe der Phantasie, aber als Stufe des Menschengeistes. Sie hat nichts mehr mit der sinnlichen Lustempfindung gemein. Vico weist ebensosehr die Stoiker von sich, die die Abtötung der Sinne fordern, wie die Epikuräer, die die Sinne ausschlaggebend machen.[2]) Die Vollendung der Sinne, die Phantasie ist eine geistige und theoretische Erscheinung.

---

[1]) Scienza nuova II, elementi LIII.

[2]) Scienza nuova II, Dignità V.

Poesie und Philosophie — Phantasie und Intellekt

Eine theoretische Erscheinung, aber keine intellektuelle! Die phantastische Stufe ist von der intellektuellen tatsächlich unabhängig und autonom. Der Verstand kann ihr keinerlei Vollkommenheit geben, er kann sie höchstens zerstören: „Die Tätigkeiten der Metaphysik und der Poesie stehen in einem natürlichen Gegensatz zueinander: denn jene reinigt den Geist von den Vorurteilen der Kindheit, diese taucht ihn ganz darin unter und kehrt ihn um; jene wehrt sich gegen das Urteil der Sinne, diese macht es zu ihrem ersten Gesetz; jene schwächt die Poesie, diese fordert ihre volle Kraft, jene warnt uns, dem Geist nicht Körper zu verleihen, diese freut sich über nichts so sehr, als dem Geist einen Körper zu geben. Daher sind die Gedanken jener völlig abstrakt, und die Gestalten dieser um so schöner, je körperlicher sie sich erweisen; endlich, jene wird studiert, damit die Gelehrten die Wahrheit der Dinge frei von jeder Leidenschaft erkennen; diese bemüht sich, die gewöhnlichen Menschen zum wahrheitgemäßen Handeln vermittelst der verworrensten Affekte zu bringen, da diese sicherlich ohne die verworrensten Affekte nicht so handeln würden. Daher war fast zu aller Zeit, in allen uns bekannten Sprachen noch niemals derselbe tüchtige Mann zugleich ein großer Metaphysiker und ein großer Dichter, von jenem höchsten Range der Dichter, in dem als Vater und Fürst Homer erscheint.[1]) Die Dichter sind die Sinne, die Philosophen der Intellekt der Menschheit."[2]) Die Phantasie ist „um so robuster, je schwächer das vernunftgemäße Denken ist".[3])

Sicherlich die poetische Reflexion kann in Verse gebracht sein; dadurch aber wird sie noch nicht Poesie: „die abstrakten Sentenzen gehören den Philosophen zu, weil sie Allgemeinbegriffe enthalten, und die Reflexionen über diese Leidenschaften gehören falschen und kalten Dichtern zu".[4]) Die Dichter, „die die Schönheiten und Tugenden der Frauen, über die sie nachgedacht, besingen ... sind Philosophen, die in Versen oder in Liebesreimen denken und sprechen".[5]) Andere sind die Ideen der Philosophen, andere die der Dichter: und diese letzteren

---

[1]) Scienza nuova I, l. II, c. 26.
[2]) Scienza nuova II, II. Einl.
[3]) Ebd., Dignità XXXVI.
[4]) Ebd. II, Sentenze eroiche.
[5]) Brief an De Angelis vom 25. Dezember 1725.

ſind dieſelben wie die der Maler, „und ſie unterſcheiden ſich untereinander nur durch die Worte und durch die Farben“.[1]) Die großen Dichter treten in den Epochen der Einbildungskraft und nicht der Reflexion auf: in Epochen, die man die der Barbarei nennt, wie Homer in der antiken Barbarei und Dante in der mittelalterlichen, in dem „wiedergekehrten Barbarenzuſtand in Italien“.[2]) Und jene, die in Homer die philoſophiſche Weisheit finden wollten, haben das Nachher ins Vorher verſetzt; die Jahrhunderte der Dichter gehen denen der Philoſophen voraus, und die Kindheit der Nationen war die Zeit der erhabenſten Dichter. Die poetiſche Sprache entſtand vor der Proſa „aus der Naturnotwendigkeit und nicht aus irgend einem launenhaften Wohlgefallen; die Fabeln oder die Univerſalien der Phantaſie vor den Univerſalien des Denkens oder den philoſophiſchen“.[3])

Dieſe Bemerkungen Vicos rechtfertigten und beſtätigten die antike Äußerung Platos in der „Republik“, in der er dem Homer die Weisheit abſprach, ſowohl die geſetzgebende eines Lykurg, eines Charondas und eines Solon als auch die philoſophiſche eines Thales, eines Anacharſis und eines Pythagoras, und desgleichen die militäriſche Weisheit der Heerführer.[4]) Allerdings beruft ſich Vico in dieſen Punkten nicht auf Platos Autorität, ſondern bekämpft ihn vielmehr, da er ihm geradezu die entgegengeſetzte Meinung zuſchreibt, die er anderen Dialogen entnommen.[5]) Auch Homer, ſagt er, kommt ja die Weisheit zu, aber nur die poetiſche Weisheit. Die Homeriſchen Gleichniſſe und Bilder, die von Tieren und Szenen des wilden Naturlebens hervorgeholt ſind, ſind unvergleichlich. Aber „ſie ſo gut zu treffen, iſt ſicherlich nicht das Zeichen eines von der Philoſophie gezähmten und ziviliſierten Geiſtes“.[6])

Wenn einer in Zeiten der Reflexion ans Dichten geht, ſo geſchieht es, weil er wieder zum Kind wird und den Geiſt in Bande legt. Er ſetzt nicht den Intellekt in denkende Tätigkeit, ſondern er folgt ſeiner Phantaſie und vertieft ſich in Einzelheiten. Wenn der wahre Dichter philoſophiſche Ideen berührt, ſo geſchieht es nicht, weil er ſie aufnimmt und die Phantaſie damit entfernt, ſondern bloß um ſie zu betrachten und

---

[1]) Ebd.

[2]) Scienza nuova II, l. II; Brief an De Angelis; Urteil über Dante.

[3]) Ebd. l. II, logica poetica.

[4]) Respublica X.

[5]) Z. B.: Scienza nuova I, l. III, c. 3.

[6]) Scienza nuova II, l. III, Princ.

ſie gleichſam auf dem Marktplatz oder im Theater zu ſchauen.[1]) Zur Zeit der nachſokratiſchen Philoſophie entſtanden, iſt die neuere Komödie unzweifelhaft von philoſophiſchen Ideen, von intellektuellen Allgemeinbegriffen, von intelligibeln Gattungsbegriffen der menſchlichen Sitten ganz erfüllt; aber die Dichter der neueren Komödie waren inſoweit Dichter, als ſie das Logiſche in Phantaſtiſches umzuwandeln wußten, indem ſie dieſe Ideen auf Porträts übertrugen.[2])

Poeſie und Geſchichte

Die Grenzlinie zwiſchen Kunſt und Wiſſenſchaft, Phantaſie und Intellekt, iſt hier aufs ſchärfſte gekennzeichnet. Die beiden Aktivitäten können nach dieſen ſo oft bekräftigten Gegenüberſtellungen nicht mehr verwechſelt werden. Mit kaum minder ſicherer Hand iſt die Scheidungslinie zwiſchen Poeſie und Geſchichte gezogen: ohne ſich auf die ariſtoteliſche Stelle zu beziehen, gibt Vico ſtillſchweigend die Gründe, weshalb dem Ariſtoteles die Poeſie philoſophiſcher erſchien als die Geſchichte, und er widerlegt zugleich den Irrtum, daß die Geſchichte das Einzelne und die Poeſie das (intellektuelle) Allgemeine zum Gegenſtand habe. Die Poeſie gleicht der Wiſſenſchaft, nicht weil ſie ſich mit dem intellektuellen Begriff befaſſen würde, ſondern weil ſie gleich jener ideell iſt. Ganz ideell muß die beſte poetiſche Fabel ſein: „aus der Idee gibt der Dichter das ganze Sein den Dingen, die es nicht haben; das iſt der Grund, weshalb die Meiſter dieſer Kunſt ſagen, daß ſie ganz phantaſtiſch ſei, wie die des Malers eines Idealgemäldes, und nicht ikaſtiſch wie die eines Porträtmalers, weshalb auch die Dichter, wie die Maler, infolge ſolcher Ähnlichkeit mit dem Herrn und Schöpfer göttlich genannt werden".[3]) Und er erhebt Proteſt gegen jene, die die Dichter tadeln, weil ſie nach ihrer Meinung das Falſche mitteilten: „Die beſten Fabeln ſind Wahrheiten, die ſich der idealen Wahrheit oder der Wahrheit Gottes am meiſten nähern; daher iſt ſie eine unvergleichlich gewiſſere Wahrheit, als die Wahrheit der Hiſtoriker, die oft genug von der Laune, dem Zwang oder dem Glück abhängen; aber der Feldherr, wie ihn z. B. Torquato Taſſo in ſeinem Gottfried dichtet, iſt ſo, wie der Feldherr aller Zeiten und aller Völker ſein ſoll; und ſo ſind alle poetiſchen Perſonen trotz allen erdenklichen Verſchiedenheiten des Ge-

[1]) Brief an De Angelis.
[2]) Scienza nuova II. l. II, passim.
[3]) Scienza nuova I, l. III, c. 4.

ſchlechts, Alters, Temperaments, der Sitten des Volkes, des Staates, des Ranges, der Lage und des Schickſals; ſie ſind nichts anderes als ewige Eigenſchaften der Geiſter, wie Politiker, Ökonomen und Moralphiloſophen ſie denken, wie die Dichter ſie in Bildern darſtellen.“ [1]) Er nimmt die Bemerkung des Caſtelvetro, daß der Poeſie als dem Abbilde des Möglichen die Geſchichte als Nachahmung des Wirklichen vorausgehen müſſe, wieder auf und billigt ſie teilweiſe, und da er hiergegen ſelbſt den Einwand erheben muß, daß die Dichter doch den Hiſtorikern vorausgingen, ſo löſt er die Frage dadurch, daß er Geſchichte und Poeſie identifiziert: die Poeſie war die primitive Geſchichte, die Fabeln waren Erzählungen, Homer der erſte Hiſtoriker oder beſſer „ein heroiſcher Typus griechiſcher Männer, ſoweit ſie ihre Geſchichte ſingend erzählten“.[2]) Poeſie und Geſchichte ſind identiſch, ihr Unterſchied iſt ein ſpäter entſtandener. „Aber weil man falſche Ideen nicht darſtellen kann, weil das Falſche in der ungeſchickten Verbindung der Ideen beſteht, ſo kann man auch keine noch ſo fabelhafte Tradition finden, die nicht in ihrem Urſprung irgend ein wahres Motiv hat.“ [3]) Aus dieſer Anſchauung entſpringt eine vollkommen neue Auffaſſung der Mythologie, die nun nicht mehr als individuelle und gewollte Erfindung, ſondern als die ſpontane Viſion der Wahrheit erſcheint, wie ſie ſich dem Geiſt der primitiven Menſchen darſtellt. Die Poeſie gibt das Phantaſiebild, die Wiſſenſchaft oder die Philoſophie die verſtandesmäßige Wahrheit, die Geſchichte das Bewußtſein deſſen, was gewiß iſt.

Poeſie und Sprache

Poeſie und Sprache ſind für Vico weſentlich identiſch, indem er „jenen gewöhnlichen Irrtum der Grammatiker, die die Sprache der Proſa für die zuerſt erſtandene und die des Verſes für die ſpätere halten“, widerlegt, findet er „in den Anfängen der Poeſie, wie ſie hier aufgedeckt ſind, die Anfänge der Sprachen und den Anfang der Schrift“.[4]) Um dieſe Entdeckung zu machen, bedurfte es „all der unangenehmen, läſtigen und ſchweren Mühe, die es verurſachte, unſere ziviliſierte Natur ganz abzuſtreifen

---

[1]) Brief an Solla vom 12. Januar 1729, vgl. Scienza nuova II, degli elementi XLIII.

[2]) Scienza nuova II, l. III.

[3]) Scienza nuova I, l. III, c. 6.

[4]) Scienza nuova II, l. III. Zuſätze bezüglich des Urſprungs des poetiſchen Ausdrucks.

und uns in die der ersten Menschen des Hobbes, des Grotius, des Puffendorf hinein zu denken, die stumm sind, aller Rede bar und von denen die Sprachen der gebildeten Völker herkommen".[1]) Aber das Resultat entsprach der Mühe. Hierdurch widerlegte er auch den anderen gewöhnlichen Irrtum der Grammatiker: „daß die Redeweise der Prosa-Schriftsteller die eigentliche und richtige, die der Dichter eine uneigentliche wäre".[2]) Die poetischen Tropen, die man zur Spezies der Metonymien zählt, schienen ihm „aus der Natur der Urvölker entstanden, nicht aus der Laune einzelner poesie-begabter Menschen"[3]); die „Sprache in Gleichnissen, Bildern und Vergleichungen" . . . „aus dem Mangel an Gattungs- und Artbegriffen, die erforderlich sind, um die Dinge ordentlich zu definieren und daher aus einer natürlichen Notwendigkeit, die ganzen Völkern gemeinsam war, entstanden".[4]) Die ersten Sprachen mußten „aus stummen Gebärden oder aus körperlichen Dingen, die zu den Gedanken, die sie ausdrücken wollten, in einer natürlichen Beziehung standen", bestehen.[5]) Scharfsinnig stellt er in eine Reihe mit diesen Figurensprachen außer den Hieroglyphen auch noch die Embleme, die ritterlichen Abzeichen, Schilde und Wappen, die er die Hieroglyphen des Mittelalters nannte.[6]) In der Barbarei des Mittelalters „mußten die Italiener zur stummen Sprache zurückkehren, von der wir gezeigt, daß sie die der ersten heidnischen Völker gewesen, durch die ihre Erfinder, bevor man die artikulierten Sprachen kannte, sich wie Taubstumme untereinander verständigen mußten, durch Gebärden oder durch Gegenstände, die in einem natürlichen Zusammenhang mit den Vorstellungen der Dinge standen, die sie bezeichnen wollten, Vorstellungen, die damals die allersinnlichsten sein mußten; als diese Eindrücke später in tönende Worte gekleidet wurden, müssen sie alle Zeichen der poetischen Sprache getragen haben".[7]) Es gibt daher drei Arten oder Phasen der Sprache: göttliche stumme Sprachen, heroische Sprachen in Zeichen, und endlich Sprachen in Worten. Er träumte auch von einer allgemeinen Etymologie, einem „Wörterbuch geistiger Worte, das allen Nationen gemeinsam sein sollte".

---

[1]) Scienza nuova I, l. III, c. 22.
[2]) Scienza nuova II, l. II. Zusätze in Bezug auf die Tropen usw., § 4.
[3]) Scienza nuova I, l. III, c. 22.
[4]) Scienza nuova II, l. III, philosophische Beweise.
[5]) Scienza nuova I, l. IV, c. 22.
[6]) Ebd. l. III, cap. 27—33.
[7]) Brief an De Angelis.

Die induktive und die formalistische Logik

Wer solche Gedanken über die Phantasie, über die Sprachen und über die Poesie hatte, der konnte sich nicht mit der formalistischen oder verbalistischen Logik, der Logik des Aristoteles und der Scholastik zufrieden geben. „Der menschliche Geist," sagt er, „gebraucht den Intellekt, wenn er aus den Dingen, die er sinnlich wahrnimmt, etwas herausnimmt, was nicht ins Gebiet der Sinne fällt, was wörtlich im Lateinischen durch intelligere ausgedrückt ist." [1]) In einer raschen Skizze der Geschichte der Logik schreibt er: „Es kam Aristoteles, der den Syllogismus lehrte, der nur eine Methode ist, die Allgemeinbegriffe aus ihren Einzelfällen zu erklären, alle Einzelfälle zu vereinigen, um Allgemeinbegriffe daraus zu gewinnen, und es kam Zeno mit dem Soriten, der der Methode moderner philosophischer Dilettanten entspricht, die die Geister spitzfindig macht, aber nicht schärft; und mehr haben sie nicht für den Fortschritt des Menschengeschlechts getan. Darum empfiehlt und lehrt Verulam, der ein ebenso großer Philosoph als Staatsmann war, mit vollem Recht die Induktion in seinem Organon, und die Engländer gehen durchwegs auf seinen Pfaden zum großen Nutzen der experimentellen Philosophie." [2]) Daher auch seine scharfe Kritik der Mathematik, die stets, aber ganz besonders zu seiner Zeit, als Typus der vollkommenen Wissenschaft angesehen wurde.

Vico gegen alle früheren poetischen Theorien

Auch ist Vico nicht bloß in der Tat revolutionär, er ist es auch bewußt: er weiß, daß er sich im Gegensatz zu allem befindet, was vor ihm über das Thema gedacht worden. Seine neuen Prinzipien der Poesie sind „nicht nur verschieden von jenen, die Plato und sein Jünger Aristoteles und bis zu unseren Tagen ein Patrizio, ein Scaliger, ein Castelvetro geglaubt haben, sondern sie sind ihren Anschauungen entgegengesetzt; und es zeigt sich, daß die Poesie die erste gemeinsame Sprache aller Völker gewesen, selbst des Hebräischen". [3]) „Durch diese Prinzipien", wiederholt er an einer anderen Stelle ziemlich gleichlautend, „wird alles das umgekehrt, was über den Ursprung der Poesie zuerst von Plato, dann von Aristoteles bis zu unseren Patrizios, Scaligers und Castelvetros gesagt

[1]) Scienza nuova II, l. II.
[2]) Ebd. l. II, letzte Zusätze, § 6.
[3]) Scienza nuova I, l. III, c. 2.

worden, denn es zeigt sich, daß infolge des Mangels an scharfem menschlichem Denken, die Poesie in solcher Erhabenheit sich entwickelte, daß, trotz allen Philosophien, die nachher kamen, allen Künsten und Poetiken und Kritiken weder eine größere, noch eine gleiche je entstand. . . ."[1]) Und noch an einer anderen Stelle weist er darauf hin, daß er in seinen letzten Werken „andere Grundsätze der Poesie gefunden als jene, an welche die Griechen und die Lateiner und alle späteren bisher geglaubt, worauf er auch andere Grundsätze für die Mythologie aufstellt".[2])

Jene alten Grundsätze der Poesie, „die Plato zuerst ausgegeben und die Aristoteles dann bestätigte", sind eine „Antizipation" oder ein Vorurteil gewesen, das alle jene, die über die poetische Idee geschrieben (unter welchen er auch Jacopo Mazzoni zitiert), in die Irre geführt hat. Was „selbst die ernstesten Philosophen, wie Patrizio und andere", über den Ursprung des Gesanges und der Verse gesagt, ist ein kindischer Unsinn, den er „sich auch nur zu wiederholen schämt".[3]) Und es ist höchst merkwürdig zu sehen, wie er die Horazische ars poetica, von den Prinzipien seiner Scienza nuova ausgehend, kommentiert und sich bemüht, einen annehmbaren Sinn in ihr zu finden.[4])

Von seinen Zeitgenossen kannte er vermutlich die Schriften des Muratori, dessen Namen er erwähnt, und des Gravina, mit dem er persönlich zu verkehren Gelegenheit hatte: aber sicherlich, wenn er je die „Perfetta poesia" und die „Forza della fantasia" las, so mußte er mit der Behandlung äußerst unzufrieden sein, die der phantastischen Fähigkeit, die er so hoch stellte, darin zuteil wurde; und Gravina konnte ihn, wenn überhaupt, nur anregen, das Gegenteil zu sagen. Auf Gravina, wenn nicht direkt auf die französischen Schriftsteller, wie Le Bossu, mußte jene falsche Vorstellung von Homer als dem Mann mit der „verborgenen Weisheit" sich beziehen, die er so heftig und zum Überdruß bekämpfte. Das mangelnde Verständnis für die Welt der Phantasie und der Poesie ist einer der größten Vorwürfe, die er dem Cartesianismus macht. Er sagt von seiner Zeit, sie sei „dünngeistig und spitzfindig geworden durch die analytische Methode und durch eine Philosophie, die alle Seelenkräfte abzutöten vorgibt, die ihr vom Körper kommen, vor allem aber die Ein-

[1]) Scienza nuova II, l. II; von der poet. Metaphysik.
[2]) Selbstbiographie, Opere IV, 365.
[3]) Scienza nuova I, l. III, c. 37.
[4]) Bemerkungen zur ars poetica des Horaz (Opere ed. cit. VI, 52—79).

bildungskraft abtöten will, die heute als die Mutter aller menschlichen Irrtümer verabscheut wird“: es seien Zeiten „einer Weisheit, die alles Edle der besten Poesie und dadurch ihr Verständnis ausschließt“.[1])

Urteile Vicos über seine grammatischen und linguistischen Vorgänger

Das gleiche, was die Theorien über die Sprache angeht. „Die Art ihrer Entstehung oder die Natur der Sprachen hat uns nur allzuviel schweres Nachdenken gekostet; noch hat, vom Kratilos Platons angefangen, über den wir uns in einem anderen philosophischen Werk irrtümlich gefreut — er spielt auf die Lehre an, der er in seinem Buch „De antiquissima Italorum sapientia“ gefolgt — bis zu Wolfgang Lazius, Julius Cäsar Scaliger, Franciscus Sanctius (Sanchez) und anderen, irgend einer unser Verständnis befriedigen können. So wie auch der Herr Johannes Clericus, da er über ähnliche Dinge handelt, sagt, daß in der ganzen Philosophie nichts zu finden sei, das größere Schwierigkeiten und Zweifel bietet.“[2]) Die hauptsächlichsten grammatischen Philosophen der Renaissance werden an anderer Stelle gut von ihm charakterisiert und kritisiert. Die Grammatik gibt die Regeln für das Richtigsprechen, die Logik für das Wahrsprechen; „und da naturgemäß das Wahrsprechen dem Richtigsprechen vorausgehen muß, so bemühte sich mit edlem Eifer Julius Cäsar Scaliger, dem hierin von den besten Grammatikern, die nach ihm kamen, gefolgt ward, die Grundsätze der lateinischen Sprache nach den Prinzipien der Logik zu erörtern. Aber der große Plan scheiterte daran, daß er sich dabei an die Prinzipien der Logik hielt, wie sie ein besonderer Philosoph ausgedacht, nämlich an die Logik des Aristoteles, dessen Prinzipien viel zu allgemein sind und die fast unzählbaren Einzelheiten nicht zu erklären vermögen, die dem, der das Wesen einer Sprache erörtern will, naturgemäß vorliegen. Daher strengte Franciscus Sanctius, der im großherzigen Wagemut ihm folgte, sich in seiner „Minerva“ an, die unzählbaren Einzelfälle und Eigentümlichkeiten, die er in der lateinischen Sprache findet, mit seiner famosen Ellipse zu erklären, mit dem unglücklichsten Erfolge. Denn um die allgemeinen Grundsätze der Logik des Aristoteles zu retten, kommt er zu einer fast unendlichen Zahl gezwungener und unangenehmer lateinischer Redewendungen, durch die er die anmutigen

[1]) Brief an De Angelis.

[2]) Scienza nuova I, l. III, c. 22; vgl. das Urteil über Clericus (Le Clerc) in der Autobiographie Vicos (Opere IV, 382).

und eleganten Fehler, die die lateinische Sprache in ihrer Entfaltung gezeitigt, zu ersetzen glaubt.“ [1]) Ganz anders war die Entstehung der Redeteile und der Syntax, als jene behaupten, die sich einbilden, daß „die Völker, die die Sprachen erfunden, zuerst bei Aristoteles in die Schule gegangen wären“.[2]) Und das Urteil, das er über die cartesianische Philosophie fällte, mußte er sicherlich auch auf die logisch-grammatikalische Richtung von Port-Royal ausdehnen; und er bemerkt hierzu, daß die Logik Arnaldos (Arnaulds) „nach dem Muster der Aristotelischen gearbeitet sei.“ [3])

Einfluß der Schriftsteller des 17. Jahrhunderts auf Vico

Man kann wohl annehmen, daß er eine etwas größere Sympathie für jene Schriftsteller des 17. Jahrhunderts empfand, bei denen wir gleichsam eine Vorahnung der ästhetischen Wissenschaft gefunden. Der „Geist“, „ingegno“, war auch für ihn „der Vater aller Erfindungen“, und er verband ihn mit der Phantasie und dem Gedächtnis: das Urteil in der Poesie war das „Urteil der Sinne“, was ungefähr auf dasselbe hinauskommt wie die Worte „Geschmack“ und „guter Geschmack“, die er in diesem Sinne eigentlich nicht anwendet. Aber er kannte aufs genaueste die Leute, die Abhandlungen über die „acutezza“ und das „ben concettare“ geschrieben, da er in einem trockenen Handbuch der Rhetorik, das er für den Gebrauch seiner Schüler verfaßte und in dem man vergeblich eine Spur seiner Auffassung suchen würde, Paolo Beni, Pellegrini, Sforza Pallavicino und den Marchese Orsi zitiert.[4]) Den Tesauro erwähnt er nicht. Dennoch sollte man glauben, daß er ihm bekannt gewesen. Daß er in der Scienza nuova zugleich mit der Poesie auch von den Wappen, den adeligen Abzeichen, den militärischen Zeichen, den Medaillen usw. spricht, das erinnert uns an die Erörterung des Tesauro über diese „figürlichen Geistesfeinheiten“ im „Cannocchiale aristotelico“.[5]) Geistesfeinheiten waren sie für den Tesauro gerade so wie geistreiche und metaphorische Aussprüche: für Vico lediglich Werke der Phantasie, die sich nicht nur mit Worten, sondern auch in Linien und Farben, den stummen Sprachen, ausdrückten. Er kannte auch einiges von Leibniz, denn ihn

[1]) Urteil über die Grammatik des Antonio d'Aronne (Opere VI, 149—150).

[2]) Scienza nuova II, l. II.

[3]) Autobiographia S. 343.

[4]) Instituzioni oratorie e scritti inediti, Neapel 1865, S. 90 fgg.: „De sententiis, vulgo del ben parlare in concetti.“

[5]) S. Seite 182.

und Newton nannte er „die zwei ersten Geister dieser Zeit“.[1]) Aber von den deutschen ästhetischen Versuchen der Schule scheint er nicht die geringste Ahnung gehabt zu haben; seine logica poetica ist eine gleichzeitige oder vorhergehende Entdeckung, vollkommen unabhängig von Bülffingers „Organ der unteren Fähigkeiten“, von Baumgartens „Gnoseologia inferior“ und von „der Logik der Einbildungskraft“ Breitingers. In Wahrheit knüpft Vico an die große Reaktion der Renaissance gegen den Formalismus und Verbalismus der Scholastik an: eine Reaktion, die damit begonnen hatte, die Erfahrung und die Sinne in ihr Recht einzusetzen, wie Telesius, Campanella, Galilei und Bacon getan, und die dazu führen mußte, auch den Wert der Erzeugnisse der Phantasie im individuellen und sozialen Leben wiederherzustellen.

Die Aesthetik und die Scienza nuova

Die Stellung, die die neue poetische Theorie Vicos in der Gesamtheit seiner Anschauungen und im Organismus der Scienza nuova einnimmt, ist nicht nach ihrer Bedeutung gewürdigt worden. Vico ist gewöhnlich als der Entdecker der Philosophie der Geschichte bekannt. Aber wenn man unter dieser Philosophie den Versuch versteht, die konkrete Geschichte in ein vernünftiges System zu bringen, die einzelnen Epochen und die einzelnen Ereignisse begrifflich abzuleiten, so hätte Vico sich ein unsinniges Problem gestellt, an dem seine Bemühungen gescheitert wären, wie die Bemühungen so vieler anderer seither daran gescheitert sind. Seine Philosophie der Geschichte, seine Idealgeschichte, seine „neue Wissenschaft von der gemeinsamen Natur aller Völker“ hat in Wahrheit mit der konkreten und empirischen Geschichte, die sich in der Zeit entwickelt, nichts zu tun; und sie ist darum nicht Geschichte, sondern Wissenschaft vom Ideellen, Philosophie oder Wissenschaft des Geistes. Daß er nebenbei auch große Entdeckungen auf dem Gebiet der eigentlichen Geschichte gemacht (wie über die Entstehung der epischen Poesie der Hellenen und über das Wesen und die Entstehung der Lehen im Altertum und Mittelalter), Entdeckungen, die die moderne historische Kritik zum großen Teil bestätigt hat, das ist eine Sache, die uns hier nichts angeht. Aber welches von den verschiedenen Momenten des Geistes oder, wie er sich ausdrückte, von den verschiedenen „Modifikationen unseres menschlichen Geistes“, welches war das, das Vico als erster deutete und von dem

[1]) Scienza nuova II, l. I, von der Methode.

er am ausführlichsten sprach? Sicherlich nicht das logische Moment, oder das ethische, oder das ökonomische, sondern eben das phantastische. Mit der Entdeckung der schöpferischen Phantasie hat der größte Teil seines Werkes zu tun: an seine neuen „Prinzipien der Poesie" schließen sich seine Bemerkungen über das Wesen der Sprachen, der Mythologie, der Schrift, der Symbolbilder usw. an. Sein neues „System der Zivilisation, des Staates, der Gesetze, der Poesie, der Geschichte und in einem Wort der ganzen Menschheit" hat die Rechtfertigung der Phantasie zur Grundlage. Das ist sein zentraler Gedanke, sein neuer Gesichtspunkt. Vico selbst bemerkt, daß das zweite Buch, das der poetischen Weisheit gewidmet und „in dem eine Entdeckung gemacht wird, die der des Verulam ganz entgegengesetzt ist", „gleichsam den Körper seines Werkes bilde"; und auch das erste und das dritte Buch beschäftigen sich fast ausschließlich mit den Erzeugnissen der Phantasie. Man könnte daher beinahe sagen, daß die wahre „Scienza nuova" des Vico die Ästhetik ist, wenn man nicht vorzieht zu sagen, daß es die Philosophie des Geistes ist, in der der Philosophie des ästhetischen Geistes eine besondere Entwickelung gegeben wird.

Irrtümer Vicos

Neben den lichtvollen Stellen, ja mitten in der Fülle des Lichts bleiben doch in seinen Anschauungen dunkle Stellen und Winkel, die halb im Schatten sind. Daß Vico die konkrete Geschichte und die Philosophie des Geistes nicht scharf unterschied, das führte ihn dazu, historische Perioden aufzustellen, die bisweilen gleichsam eine Mythologie oder eine Allegorie seiner Philosophie des Geistes sind und die den empirischen Perioden nicht entsprachen; daher die Vielfältigkeit der Perioden (zumeist drei), die er in der Geschichte der Kultur im allgemeinen, der Poesie, der Sprachen usw. unterschied. „Die ersten Völker, die die Kinder des Menschengeschlechts waren, gründeten zuerst die Welt der Künste, dann lange nachher kamen die Philosophen, die infolgedessen gleichsam das Alter darstellen, und gründeten die Welt der Wissenschaften, und dann erst war die Menschheit vollendet."[1]) Das ist historisch wahr, nur wenn man es in ganz groben Zügen und annähernd auffaßt; und dasselbe gilt davon, daß er den primitiven Völkern jede verstandesmäßige Logik absprach, indem er nicht nur ihre Physik, ihre Kosmologien, Astronomien und Geographien

[1]) Scienza nuova II, letzte Zus., § V.

für poetisch erklärte, sondern auch ihre Moral, ihre Ökonomie, ihre Politik; denn eine vollkommen poetische Periode, ohne alles abstrakte Denken, hat es in der konkreten Geschichte der Menschheit niemals gegeben. Moral, Politik, Physik, wie unvollkommen sie auch sein mögen, setzen immer eine Verstandestätigkeit voraus; die ideale Priorität der Poesie läßt sich nicht in einer historischen Kulturepoche materialisieren.

Im Zusammenhang mit diesem Irrtum steht ein anderer; er versichert wiederholt: „der Hauptzweck der Poesie sei, die unwissende Menge zum tugendhaften Handeln anzuleiten" und „Fabeln zu erfinden, die dem volkstümlichen Verständnis angemessen sind und die in außerordentliche Erregung versetzen".[1]) Bei den ausdrücklichen Erklärungen, die Vico über das vollkommene Fehlen von Abstraktionen und verstandesmäßigen Kunstgriffen in der Poesie gibt; da für ihn die Poesie auf ihren eigenen Füßen steht, ohne jede fremde Stütze, da er endlich klar die theoretische Natur der Phantasie erkannt hat, so kann man solche Sätze nicht als eine Rückkehr zur pädagogischen Theorie auffassen, die für ihn eine tatsächlich überwundene ist; sie sind vielmehr eine einfache Konsequenz seiner historischen Hypothese von einer vollkommen poetischen Kulturepoche, in der die Erziehung, sowie Physik und Moral Aufgabe der Dichter gewesen. Man findet auch, daß seine phantastischen Universalien sich bisweilen allzusehr den Verstandesbegriffen und den Allegorien nähern; aber dies ist nur in einzelnen Beispielen der Fall und in seinem Versuch, aus der Poesie und Mythologie und aus den primitiven Sprachen die Sitten und Anschauungen der primitiven Völker zu entnehmen; wenn er versucht, von Jupiter die Auspizien, von Juno die Hochzeitsfeste herzuleiten usw.; also wenn er die Poesie zerstört, um den historischen Vorgang und die Begriffe in ihr zu finden. Der tiefe Unterschied zwischen dem phantastischen Universale und dem intellektuellen ist in einer Weise festgestellt, daß über diesen Punkt in Vicos Anschauungen nicht der geringste Zweifel möglich ist. — Man mag auch noch hinzufügen, daß die grundlegenden Ausdrücke von Vico nicht immer in der gleichen Bedeutung verwendet werden; die Worte „Sinne", „Gedächtnis", „Phantasie", „Geist" sind nicht immer genau den Verhältnissen der Synonymie und Verschiedenheiten entsprechend gebraucht: die Sinne scheinen jetzt innerhalb des Geistes zu stehen und jetzt nur das erste Moment des Geistes zu sein; die Dichter sind bald das Organ der Phantasie und bald die

[1]) Scienza nuova I, l. III, c. 3; ebd. II, l. II, „von der poetischen Metaphysik"; und l. III, Einl.

Sinne der Menſchheit; die Phantaſie wird einmal ein erweitertes Gedächtnis genannt und ſo fort; es ſind Ungewißheiten eines jungfräulichen und nicht leicht zu beherrſchenden Gedankens.

Der Fortſchritt, der noch zu machen blieb

Die Wiſſenſchaft des Geiſtes von der Geſchichte zu unterſcheiden, die Modifikationen des Menſchengeiſtes von den hiſtoriſchen Erlebniſſen der Völker, die Äſthetik von der homeriſchen Kultur und — in Fortführung der Analyſen Vicos — die von ihm aufgeſtellten Wahrheiten, die Unterſchiede, die er gefunden, die Weſensgleichheiten, die er erkannt, ſchärfer zu definieren; und endlich die Äſthetik von den Überbleibſeln der alten Rhetorik und Poetik und vielleicht von einer Schematiſierung, die ſie durch ihren Schöpfer erfahren, zu reinigen, das war das Arbeitsfeld, das war der Fortſchritt, der nach der Entdeckung der Autonomie der äſthetiſchen Welt, die man dem Genius Giambattiſta Vicos verdankt, noch zu machen übrig blieb.

VI

Vicos Schickſal

Dieſer Fortſchritt wurde damals nicht gemacht. Die Teile der Scienza nuova, die ſich auf die äſthetiſche Lehre bezogen, wurden noch weniger bekannt und hatten noch weniger Wirkung als die übrigen Teile des erſtaunlichen Werkes. Wohl finden ſich bei manchen italieniſchen Schriftſtellern, ſei es derſelben Zeit, ſei es der nächſten Generationen, wie wir ſehen werden, Spuren der äſthetiſchen Ideen Vicos und Anſpielungen; aber es ſind lediglich Wiederholungen tatſächlicher Anführungen, die daher, ab angenommen, ob widerſprochen, ſtets unfruchtbar bleiben. Außerhalb Italiens wurde ſein Werk — das bereits 1726 von einem Landsmann in den Leipziger Akten mit der wohlwollenden Bemerkung angezeigt worden war, daß es „magis indulget ingenio quam veritati“ und mit der heiteren Mitteilung, daß es „ab ipsis Italis taedio magis quam applausu excipitur“,[1]) — gegen das Ende des Jahrhunderts bekanntlich von Herder und Goethe erwähnt, die die erſten waren, die es bei ihren Reiſen in Italien kennen lernten.[2]) In Verbindung mit dem

[1]) Vico Opere ed. cit. IX, 305.

[2]) Herder, Briefe z. Beförderung der Humanität 1793—1797. Brief 59 (ed. Suphan); Goethe, Italieniſche Reiſe unter dem 5. März 1787.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Thema der Poesie, das heißt mit der homerischen Frage, wurde Vico von Friedrich August Wolff angeführt, den nach der Publikation der Prolegomena ad Homerum (1795) Cesarotti auf ihn aufmerksam gemacht;[1] aber ohne daß man damals oder später eine Ahnung von der Bedeutung der allgemeinen Theorie über die Poesie gehabt hätte, die dem speziellen Fall der homerischen Theorie zugrunde lagen. Wolff (1807) glaubte mit einem geistreichen Vorgänger in einer speziellen Frage zu tun zu haben und nicht mit einem Mann, dessen geistige Höhe die des wackeren deutschen Philologen unendlich überragte.

Italienische Aesthetiker; A. Conti

Also weder gestützt auf das Werk Vicos, der keine wahre Schule machte, noch auch, man muß es sagen, durch neue Kräfte oder auch auf anderen Wegen, wußte die geistige Arbeit jener Zeit sich auf der erreichten Höhe zu halten und fortzuschreiten. — Ein bemerkenswerter Versuch, eine philosophische Theorie der Poesie und der Künste aufzustellen, wurde in Italien von dem Venezianer Antonio Conti gemacht, von dem uns so viele Schriften über die Phantasie, über die Seelenkräfte, über die poetische Nachahmung und ähnliche Themen im Entwurf vorliegen, die zu einer ausführlichen Abhandlung über das Schöne und über die Kunst vereint werden sollten. Conti, der in einer früheren Periode Anschauungen ausgesprochen hatte, die denen des Du Bos nicht unähnlich waren, indem er erklärte, daß der Dichter alles in Bildern ausdrücken müsse, daß der Geschmack etwas Undefinierbares sei, wie das Gefühl, und daß es Leute ohne Geschmack gäbe, so wie es Blinde und Taube gibt, der gegen den Cartesianismus in der Literatur polemisierte, gab in der Folge seine auf den Sinnen und auf dem Gefühl begründete Theorie auf.[2] Und indem er nach dem Wesen der Poesie forschte, erklärt er sich wenig befriedigt von den Ausführungen Castelvetros, Patrizios und auch von denen des Gravina. „Wenn Castelvetro," bemerkt er, „der so scharfsinnig über die Poetik des Aristoteles geschrieben, zwei oder drei Kapitel daran verwendet hätte, die Idee der Nachahmung philosophisch zu erklären, so hätte er mit einem Schlage viele Fragen gelöst, die er auf dem Gebiet der poetischen Theorie aufgestellt und nicht eben gut entschieden; Patrizio

[1] Brief Wolffs an Cesarotti v. 5. Juni 1802. Bei Cesarotti, Opere vol. XXXVIII, S. 108—112: ebd. S. 43—44, 66—67, Bd. XXXVII, S. 281, 284, 324.

[2] Frz. Briefe an die Präsidentin Ferrant (1719) und an den Marcheſe Maffei (Prose e Poesie, Bd. II, 1756, S. LXXXV—CIV, CVIII—CIV).

ſtellt in ſeiner Poetik und in ſeiner Kontroverſe gegen Torquato Taſſo niemals die philoſophiſche Idee der Nachahmung klar feſt; er ſagt wohl viel ſehr nützliche Dinge über die poetiſche Geſchichte, aber er verläßt unnützerweiſe die platoniſche Lehre, die er darein vermengt, und die, wenn er ſie ohne Sophiſtereien in einem Brennpunkt vereinigt hätte, alles anders gemacht hätte. Gravina deutete in ſeiner „Ragion poetica“ ein „Ich weiß nicht was“ von der philoſophiſchen Idee der Nachahmung an, aber allzu eifrig bemüht, aus ihr die Regeln für die homeriſche epiſche und dramatiſche Poeſie abzuleiten und ſie mit Beiſpielen aus den berühmteſten griechiſchen, lateiniſchen und italieniſchen Dichtern zu belegen, läßt er ſich nicht Zeit, die fruchtbare Idee, die er aufgeſtellt, genügend zu entwickeln.“ [1]) Als gutem Kenner der geiſtigen Strömungen, die zu ſeiner Zeit in Europa Ausdruck fanden, war Conti auch die Theorie Hutcheſons nicht unbekannt geblieben, die er übrigens energiſch zurückweiſt: „Wozu die Seelenvermögen vermehren?“ Die Seele iſt eins und wird nur der Schulbequemlichkeit halber in drei Kräfte eingeteilt: die Sinne, die Phantaſie, der Verſtand; „die Sinne forſchen nach dem gegenwärtigen Gegenſtand, die Phantaſie nach dem Entfernten, und ihr gliedert ſich ſchließlich auch das Gedächtnis an; aber der Gegenſtand der Sinne und der Phantaſie iſt immer nur ein einzelner und nur der Verſtand, der Intellekt, der Geiſt ſchöpft aus dem Vergleich der Einzeldinge das Univerſale.“ Hutcheſon hätte, „bevor er einen neuen Sinn für die Freude an der Schönheit einführte, die Grenzlinien dieſer drei Erkenntniskräfte feſtſtellen und zeigen müſſen, daß die Freude, die die Schönheit verurſacht, nicht aus den drei Luſtgefühlen dieſer drei Kräfte oder aus der intellektuellen Freude allein entſpringt, in der die anderen aufgehen, wenn man die Analyſe der Seelentätigkeit richtig anſtellt“. Der Irrtum des Schotten war daraus entſprungen, daß er die Luſtempfindung von der Erkenntniskraft trennte, indem er die erſte in einen leeren beſonderen Schönheitsſinn verlegte.[2]) Dagegen legte Conti großes Gewicht auf den Dialog „Naugerius s. d. poetica“ des Cinquecentiſten Fracaſtoro,[3]) in dem das Univerſale in der Poeſie erörtert wurde; und er gibt eine neue Geſchichte der verſchiedenen Anſichten der Kritiker über dieſe ariſtoteliſche Beſtimmung. Und einen Augenblick ſcheint er ganz nahe daran zu ſein, das Weſen des poetiſchen Univerſales zu erfaſſen, indem er es im Charakteriſtiſchen, das uns

[1]) Prose e poesie, Buch I, 17, 39. Vorr.

[2]) Prose e poesie, II, Seite 171—177.

[3]) S. Seite 177—8.

auch die schauderhaften Dinge sehr schön erscheinen lasse, erblickt. Er schreibt: „Balzac sieht auf all seinen Reisen niemals ein schönes altes Weib. Nun: im poetischen oder malerischen Sinne ist ein altes Weib außerordentlich schön, wenn sie mit all jenen Zügen dargestellt ist, die das Zerstörungswerk der Zeit an ihr am meisten zeigen." Aber im nächsten Augenblick identifiziert er es mit dem Wolffischen Begriff des Vollkommenen, „das nicht verschieden ist vom Seienden, so wie das Seiende nicht verschieden ist vom Wahren, das, was die Scholastiker das Transzendentale nennen, das, was der Gegenstand aller Künste und aller Wissenschaften ist und was wir den Gegenstand der Poesie nennen, wenn es vermittelst der Phantasiebilder den Intellekt mit sich reißt und den Willen erregt, indem es beide Kräfte in die ideale und urbildliche Welt entführt, von der nach St. Augustinus ausführlich Pater Malebranche in seinem Werk „Die Forschung nach der Wahrheit" spricht".[1]) Und Fracastoros Universale verwandelt sich wiederum in das Universale der Wissenschaft: „da die Determinationen der einzelnen Dinge unendlich sind, so können wir klar und scharf nur einige ihrer gemeinsamen Eigenschaften erkennen, was mit anderen Worten sagen will, daß wir keine Wissenschaft außerhalb der Universalien haben. Dasselbe ist es demnach, wenn man sagt, daß die Poesie zum Gegenstand die Wissenschaft oder das Universale hat, und das war nach Aristoteles auch die Meinung des Navagero."[2]) Die phantastischen Universalien des „Herrn Vico" (mit dem er einige Briefe gewechselt) öffneten ihm keinen neuen Horizont: „der Herr Vico spricht viel von ihnen" und „will, daß die ganz rohen Menschen, die diese Universalien nicht etwa zu ihrem Ergötzen oder zum Nutzen aller, sondern aus dem notwendigen Bedürfnis, ihre Gefühle auszudrücken, geschaffen, wie die Natur es sie lehrte, mit der poetischen Sprache auch die Elemente für eine Theologie, für eine Physik und für eine Moral gegeben hätten, die ganz und gar poetisch gewesen wäre". Aber Conti ersucht, man möge ihm für den Augenblick die Prüfung „dieser kritischen Frage" erlassen und meint nur, daß „sich in mancher Weise nachweisen lasse, daß diese phantastischen Universalien der Stoff und der Gegenstand der Poesie seien, insofern sie die Wissenschaft oder die Dinge, an sich betrachtet, in sich enthielten".[3]) Also genau das Gegenteil von dem, was der „Herr Vico" hatte sagen

[1]) Prose e poesie II, 242—246.
[2]) Ebd. S. 249.
[3]) Ebd. II, 252—253.

wollen. — Conti muß ſich nun fragen, wie nur, da das Univerſale der Poeſie dasſelbe wie das der Wiſſenſchaft ſein ſollte, die Poeſie nicht das Wahre zum Gegenſtand haben könnte, ſondern das Wahrſcheinliche, und er findet die Antwort auf dieſe Frage, indem er wieder zu dem Geſichtspunkt Baumgartens hinabſteigt, der damals der allgemeine war: „Wenn die Wiſſenſchaften durch die Einzelheiten illuſtriert werden und Farben erhalten, dann gehen wir vom Wahren zum Wahrſcheinlichen über.“ Nachahmen heißt den Eindruck des Wahren hervorrufen; das aber geſchieht dadurch, daß man nur einige Züge vom Wahren nimmt, in welchem Vorgang eben das Wahrſcheinliche beruht. Wenn man den Regenbogen poetiſch beſchreiben will, ſo muß man einen guten Teil der Newtonſchen optiſchen Theorie beiſeite laſſen: und es werden der poetiſchen Schilderung „viele Beſtandteile der mathematiſchen Erklärung fehlen“. Das, was übrig bleibt, iſt demnach das Wahrſcheinliche oder jener Einzelfall, „der die allgemeine Idee erweckt, die im Geiſt des gebildeten Menſchen geblieben iſt“. Die große Kunſt der Poeſie beſteht darin, daß man „jenes einzelne Phantaſiebild auswählt, das am meiſten von der allgemeinen Lehre in ſich enthält und das, als Beiſpiel gegeben, der Vorſchrift lebendige Farben verleiht, ſo daß man ſie darin findet, ohne ſie zu ſuchen, und in dem Schickſale anderer, die eigenen verſtehen lernt“.[1]) Daher genügt für die Poeſie nicht die Nachahmung, es iſt auch die Allegorie nötig: „In den antiken Dichtungen muß man etwas anderes leſen und etwas anderes verſtehen;“ und nun kommen als unfehlbare Beiſpiele die homeriſchen Gedichte, in denen Conti übrigens ein Element entdeckt, das ſich ſchließlich doch nicht als Belehrung oder Allegorie auffaſſen läßt, ſo daß er die platoniſche Verurteilung teilweiſe gerechtfertigt findet.[2]) Er kennt eine Art Phantaſie, die von der paſſiven Senſivität verſchieden iſt und das iſt die, „welche der P. Malebranche die aktive Einbildungskraft nennt und Plato die Kunſt der Einbildungskraft, und die alles das umfaßt, was man ausdrücken will, wenn man von dem Geiſt, dem Urteil, dem guten Geſchmack eines Dichters ſpricht, von ſeiner Fähigkeit, die Regeln und die Freiheiten ſeiner Kunſt zur rechten Zeit und am rechten Ort zu gebrauchen oder nicht zu gebrauchen und die Extravaganzen der Phantaſiebilder zu korrigieren“.[3]) Was aber den literariſchen guten Geſchmack anbelangt, ſo findet er ihn mit Treviſano darin, daß man die

[1]) Ebd. Seite 253—254.
[2]) Ebd. I, Vorr.
[3]) Ebd. II, 127.

Erkenntniskräfte der Seele, das Gedächtnis, die Phantasie, den Intellekt unter sich in Harmonie bringt, das heißt, sie innerhalb ihrer Grenzen und Weisen festhält, so daß eine nicht das Übergewicht über die andere davontragen kann".[1])

Quadrio und Zanotti

Conti erhält sich durch seine Gedankenarbeit und durch sein ernstes Forschen nach dem Besten auf dem höchsten Niveau, das die Untersuchung über die Ästhetik im damaligen Europa erreicht hat (die einsame Höhe eines Vico immer ausgenommen), das Niveau, auf welchem sich damals in Deutschland Baumgarten befand. Über andere italienische Schriftsteller können wir ziemlich schnell hinweggehen, wie über Quadrio (1739), den Verfasser der ersten großen Enzyklopädie der Gesamtliteratur, der die Poesie als „die Wissenschaft der menschlichen und göttlichen Dinge, wenn sie dem Volk in Bildern, in gebundenen Worten mitgeteilt wird", definierte;[2]) oder über Francesco Maria Zanotti (1768), der sie „die Kunst, Verse zum Zweck des Ergötzens zu machen", nannte:[3]) zwei Definitionen, von denen die eine eines mittelalterlichen Kompilators von „Tresors" und die andere eines nicht minder mittelalterlichen Verfassers von Vorschriften für die „rhythmischen Künste" würdig gewesen wäre. Eine ernste Arbeit über ästhetische Fragen erschien erst wieder mit Melchiorre Cesarotti.

M. Cesarotti

Cesarotti wendete die Aufmerksamkeit wieder auf die Volksdichtung und auf die primitive Poesie; er übersetzte Ossian und fügte erläuternde Abhandlungen hinzu; er erforschte altspanische Dichtungen und Volkslieder, und selbst die mexikanischen und lappländischen; er studierte die hebräische Poesie, und den größten Teil seines Lebens verbrachte er mit den homerischen Gedichten; er untersuchte alles, was die Kritik über sie zu sagen gewußt und noch sagte, und kam hierbei öfters zu den gleichen Resultaten wie Vico, dessen Anschauungen er erörterte. Überdies beschäftigte sich Cesarotti mit dem Ursprung der Poesie, mit dem Genuß an der Tragödie, mit dem Geschmack, mit dem Schönen, mit der Beredsamkeit, mit dem

[1]) Ebd. I, S. 43.

[2]) Fr. Sav. Quadrio, Della storia e della ragione d'ogni poesia, Bologna 1739, Bd. I, T. I, Kap. 1.

[3]) Fr. M. Zanotti, Dell' arte poetica, ragionamenti cinque, Bologna 1768.

Stil, kurz man kann ſagen mit allen Fragen, die ſich bis dahin auf dem Gebiet der Äſthetik ergeben hatten.[1]) Wie ein Echo Vicos klingt es, wenn er von La Motte ſagt, daß er „wohl die Logik beherrſchte, aber nicht wußte, daß die Logik der Poeſie von der gewöhnlichen Logik ſehr verſchieden iſt; daß er viel Geiſt hatte, aber nichts anderes gekannt als den Geiſt, und daß er nicht zu ahnen ſchien, welch eine Kluft noch zwiſchen einer verſtändigen Proſa und der Poeſie liege. Der wahre Homer mit ſeinen angenehmen Fehlern wird ſtets willkommener ſein, als La Mottes verbeſſerter Homer mit ſeiner kalten und affektierten Tugend".[2]) Ceſarotti entwarf (1762) ein großes hiſtoriſch-theoretiſches Werk, in deſſen erſtem Teil „von der Annahme ausgegangen werden ſollte, daß es weder eine Poeſie, noch eine Poetik gäbe und nun unterſucht werden ſollte, auf welchen Wegen ein erleuchteter Denker zur Möglichkeit ſolch einer Kunſt kommen könnte, und wie er ſie auf gleiche Weiſe vervollkommnen würde: jeder müßte ſehen, daß die Poeſie ſozuſagen unter der Hand entſtehe und wachſe und könnte ſich von der Wahrheit der aufgeſtellten Grundſätze durch das Zeugnis ſeines eigenen inneren Gefühls verſichern". Obgleich er zu ſeiner Zeit in Italien als der Mann gefeiert wurde, der „mit der reinſten Fackel der Philoſophie die innerſten Gemächer der Poeſie und der Redekunſt erhellt hatte",[3]) ſcheint der vortreffliche Literat und ſprunghafte Philoſoph doch tiefe und originale Löſungen nicht gefunden zu haben. „Die Poeſie," definiert er (1797), „iſt die Kunſt, die Natur vermittelſt maleriſcher, belebter, bilderreicher und harmoniſcher Redeweiſe darzuſtellen und zu vervollkommnen."[4])

Bettinelli; Pagano

Der philoſophiſche Hang des 18. Jahrhunderts ließ die Ideen der alten Traktatſchreiber nicht mehr erträglich ſcheinen: Arteaga lobte an Ceſarotti „jenen feinen Takt, jene unparteiiſche Kritik, jenen denkenden und prüfenden Geiſt, der nicht aus den kärglichen Bächlein eines Speroni, eines Caſtelvetro, eines Caſa, eines Bembo, ſondern aus den unerſchöpf-

---

[1]) Su Ossian Opere Bd. II—V, su Omero, Bd. VI—X. Saggio sopra il dilet to della tragedia, Bd. XXIX, S. 117—167, Saggio sul Bello, Bd. XXX, S. 13—70; sulla Filosofia del gusto, Bd. I, sull' eloquenza, lezioni, Bd. XXXI.

[2]) Opere Bd. XL, S. 49.

[3]) Brief Cornianis an Ceſarotti v. 21. Nov. 1790, Opere Buch XXXVII, S. 146.

[4]) Saggio sopra le istituzioni scolastiche, private e publiche, 1797 (Opere Bd. XXIX, S. 1—116).

lichen und tiefen Quellen eines Montesquieu, eines Hume, eines Voltaire, eines Alembert und anderer Schriftsteller von ähnlichem Guß geschöpft".[1]) Als Bettinelli an einem Buch über den Enthusiasmus arbeitete, schrieb ihm Paradisi seine Erwartung „einer metaphysischen Geschichte des Enthusiasmus, die uns alle Poetiken ersetzen wird, die wir verbrennen sollten", und durch die „Castelvetro, Minturno und jener gräßliche Mensch Quadrio würden zur Makulatur werden".[2]) Das Buch Bettinellis (1769) enthält lebhafte und beredte Schilderungen der dichterischen Psychologie des „poetischen Enthusiasmus", bei dem er sechs Grade: Erhebung, Vision, Hingerissenheit, Neuheit und Staunen, Leidenschaft und Verzückung unterscheidet, ohne jedoch über die bloße Empirie hinaus zu kommen. Auch Mario Pagano kam in seinen beiden Aufsätzen über „den Geschmack und die schönen Künste" und „über den Ursprung und das Wesen der Poesie" (1783 und 1785) nicht über sie hinaus, obgleich er in ihnen sonderbarerweise einige Ideen Vicos mit dem zu seiner Zeit geläufigen Sensualismus verband. Das theoretische und phantastische Moment und der sinnliche Genuß werden gleichsam zwei historische Perioden der Kunst. „In ihrer Wiege sind die schönen Künste mehr auf eine wahre Nachahmung der Natur als auf Anmut und Freude gerichtet. Ihre ersten Schritte streben mehr nach dem Ausdruck als nach der Anmut ... In den ältesten Poesien bis zu den Gesängen der Barbaren herrscht ein lebhaftes Pathos; die Leidenschaften sind darin natürlich ausgedrückt und selbst im Klang der Worte vernimmt man den Ausdruck der Dinge." Aber „die Epoche der Vollkommenheit wird dann erreicht, wenn die wahre und genaue Nachahmung der Natur sich mit vollkommener Schönheit, Einklang und Harmonie verbindet", wenn „der Geschmack verfeinert und die Gesellschaft zu einer vollkommenen Kultur gelangt ist". Die schönen Künste „gehen nur um weniges dem Zeitalter der Philosophie, das heißt der vollkommenen Vollendung der Gesellschaft voraus"; ja manche Kunstform, wie die der Tragödie, kann der Philosophie nur nachfolgen, deren Hilfe sie nicht entbehren kann, da sie auf die „Reinigung der Sitten" gerichtet ist.[3])

---

[1]) Fr. M. Pagano, De' saggi politici, Neapel 1783—1785: Essay I, Anh. zu: „Sull' origini e natura della poesia"; Bd. II, Essay VI: „Del gusto e delle belle arti."

[2]) Brief vom 8. März 1764, Opere Buch XXXV, S. 202.

[3]) Saverio Bettinelli, Dell' entusiasmo nelle belle arti, 1769 (in Opere III), S. XI—XII.

Deutsche Aesthetiker — Baumgartens Nachfolger, G. F. Meier

In Deutschland wurde das Werk Baumgartens selbst in der folgenden Generation nicht vertieft, noch verbessert, kaum daß sich hie und da ein teilweiser Fortschritt wahrnehmen läßt. Ein treuer und begeisterter Schüler Baumgartens war Georg Friedrich Meier, der Baumgartens Kurse an der Universität in Frankfurt an der Oder gehört hatte und schon im Jahre 1746 ins Feld zog, um die Meditationes gegen jene Kritik Quistorps zu verteidigen, auf die der Meister zu erwidern verschmäht hatte.[1]) Im Jahre 1748, noch ehe die „Ästhetik" erschienen war, gab er den ersten Band seiner „Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften"[2]) heraus, auf die im Jahre 1749 und 1750 der zweite und dritte Band folgten, eine vollständige Darstellung der Lehre Baumgartens in drei Teilen: erstens von der „ästhetischen Erfindungskunst" (Heuristik), zweitens die ästhetische Methode (Methodik), drittens die ästhetische Bezeichnungskunst (Semiotik); der erste Teil ist sehr lang, umfaßt zwei Bände und ist wieder in drei Abschnitte geteilt: von der „Schönheit der sinnlichen Erkenntnis" (Reichtum, Größe, Wahrscheinlichkeit, Lebhaftigkeit, Gewißheit, sinnliches Leben, schöner Geist); von den sinnlichen Vermögen (Aufmerksamkeit, Abstraktion, Sinne, Einbildungskraft, Witz, Scharfsinnigkeit, Gedächtnis, Kraft zu dichten, Geschmack, Vermögen vorherzusagen, Vermögen zu vermuten, Bezeichnungsvermögen, untere Begehrungskraft) und von den verschiedenen Arten der schönen Gedanken (ästhetische Begriffe, Urteile und Schlüsse). Das Werk wurde wiederholt gedruckt, und im Jahre 1757 erschien auch ein Auszug aus demselben.[3]) In mehreren seiner überaus zahlreichen Schriften kam Meier auf die ästhetische Frage zurück. Insbesondere in einem Bändchen „Betrachtungen über die ersten Grundsätze aller schönen Künste und Wissenschaften".[4]) — Wer hätte je eine größere Zärtlichkeit für die neu getaufte Wissenschaft gehabt als Meier? Er verteidigte sie gegen diejenigen, die ihre Möglichkeit und Nützlichkeit leugneten, sowie gegen diejenigen, die eines wie das andere zugaben, aber nicht ohne Grund bemerkten, daß die sogenannten Ästhetiken nichts anderes wären als Abhandlungen über Poetik und Rhetorik. Er parierte diese Anklagen, deren Richtigkeit er erkannte, mit der Bemerkung, es sei unmöglich, daß ein einziger Schriftsteller für die Einzelheiten der verschiedenen Künste

[1]) S. o. S. 211.

[2]) Halle 1748—1750.

[3]) Auszug aus den Anfangsgründen usw., ebd. 1758.

[4]) Ebd. 1757.

kompetent sein könnte; andere Mängel entschuldigte er damit, daß man von der Ästhetik als einer jungen Wissenschaft nicht jene Vollkommenheit erwarten könnte, die bloß den seit Jahrhunderten gepflegten Wissenschaften zukomme, und wieder an anderer Stelle erklärte er, daß es nicht seine Absicht sei, „einigen Feinden der Ästhetik entgegenzutreten, welche die wahre Beschaffenheit und den rechten Zweck derselben nicht einsehen können oder nicht einsehen wollen, und welche das selbstgemachte elende Bild von dieser Wissenschaft, so sie sich in den Kopf gesetzt haben, bei aller Gelegenheit angreifen und also mit sich selbst einen Streit führen", und endlich bemerkt er mit philosophischer Resignation, daß der Ästhetik das gleiche Schicksal widerfahre, wie allen anderen Wissenschaften: „im Anfange, wenn sie bekannt werden, finden sie viele Tadler und Verächter, welche ihrer aus Mangel der Einsichten und aus Vorurteilen spotten; hernach finden sich verständige Gelehrte genug, welche mit vereinigten Kräften sie bearbeiten und zur gehörigen Vollkommenheit bringen".[1]) — Nach der Universität Halle, wo Meier lehrte, strömten alle diejenigen, die die neue Wissenschaft studieren wollten oder sonst nach ihr neugierig waren.

Konfusionen Meiers

„Ihr Haupturheber, ihr Erfinder" war, wie Meier zu verkünden nicht aufhörte, der „Herr Professor Baumgarten" gewesen; aber er sagte auch, „daß seine eigenen Anfangsgründe nicht etwa als eine einfache Übersetzung des Baumgartenschen Kollegiums zu betrachten wären."[2]) Wenn wir indessen Meier die Gaben eines geschickten Popularisierers und eine gewisse Leichtigkeit, Klarheit und Fülle im Schreiben zugestehen müssen, sowie auch eine gewisse polemische Schärfe, so kann man es doch auf der anderen Seite nicht ganz ungerecht finden, wenn die Gegner der neuen „Ästhetiker" von „Professor Baumgarten in Frankfurt und seinem Affen, dem Professor Meier in Halle", sprachen.[3]) Alle Fehler der Baumgartenschen Ästhetik erschienen bei ihm in klarerem Licht. Die wahren Schranken der niederen „Erkenntnisfähigkeit", die für das Gebiet der Poesie und der Kunst hingestellt wurden, entgehen ihm. Es ist interessant zu sehen, was er mitunter unter den Worten verworren

[1]) Vorr. zur 2. Aufl. 1768 des 2. Band. der Anfangsgründe u. Betrachtungen, § 1—2, 34.

[2]) Vorr. z. Band 1, vgl. § 5.

[3]) Stück aus einem Brief an Gottsched im Jahre 1747 bei Danzel, Gottsched, Seite 215.

(ästhetisch) und deutlich (logisch) versteht, sowie unter dem Satz, daß die Schönheit schwinde, wenn sie allzu deutlich gedacht werde. „Die Wangen einer schönen Person, auf welchen die Rosen mit einer jugendlichen Pracht blühen, sind schön, solange man sie mit bloßen Augen betrachtet. Man beschaue sie aber durch ein Vergrößerungsglas. Wo wird die Schönheit geblieben sein? Man wird es kaum glauben, daß eine ekelhafte Fläche, die mit einem groben Gewebe überzogen ist, die voller Berge und Täler ist, deren Schweißlöcher mit Unreinigkeit angefüllt sind und welche über und über mit Haaren bewachsen ist, der Sitz desjenigen Liebreizes sei, der die Herzen verwundet."[1])

Ästhetisch falsch ist das, was die untere Fähigkeit nicht als wahr zu erkennen vermag: z. B. die Theorie, daß die Körper aus Monaden zusammengesetzt sind.[2]) Die Allgemeinbegriffe, soweit sie die untere Fähigkeit zu erfassen vermag, besitzen einen großen ästhetischen Reichtum, da sie unendliche Folgerungen und Einzelfälle in sich schließen.[3]) Gegenstand der ästhetischen Fähigkeit sind auch diejenigen Dinge, die entweder nicht deutlich gedacht werden können oder die deutlich zu denken den Ernst eines Philosophen kompromittieren würde; ein Kuß z. B. ist ein ganz guter Gegenstand für einen Dichter; aber was würde man von einem Philosophen sagen, der einen Kuß in methodisch-mathematischer Demonstration erläutern würde?[4]) Es muß noch gesagt werden, daß Meier in seine Ästhetik auch die ganze Lehre von der Beobachtung und vom Experiment einreiht, die ihm zu ihr zu gehören scheint, weil sie mit den Sinnen im Zusammenhang steht.[5]) Und er fügt auch noch die Lehre von den begehrenden Fähigkeiten hinzu, weil „zu einem ästhetischen Vortrage nicht nur ein schöner Geist, sondern auch ein edles Herz erfordert wird".[6]) Manchmal kommt er der Wahrheit nahe, wie z. B. wenn er sagt, daß die logische Form die ästhetische voraussetzt und daß unsere ersten Begriffe lediglich Empfindungstatsachen seien, die erst die Logik klar und deutlich mache;[7]) oder wenn er die Allegorie für eine der schlechtesten Arten der schönen Gedanken erklärt.[8]) Aber andererseits haben nach seiner Ansicht

[1]) Anfangsgründe § 23.
[2]) Ebd. § 92.
[3]) Ebd. § 49.
[4]) Ebd. § 55.
[5]) Ebd. §§ 355—370.
[6]) Ebd. §§ 529—540.
[7]) Ebd. § 5.
[8]) Ebd. § 413.

die logiſchen Diſtinktionen und Definitionen, wenn ein ſchöner Geiſt auch nicht nach ihnen ſuchen dürfe, dennoch ihren großen Nutzen; ja ſie ſind unvermeidlich, weil ſie das ſchöne Denken erſt regulieren müſſen. Sie ſind wie das Skelett in einem Körper. Nur dürfen die allgemeinen äſthetiſchen Begriffe, die notiones aestheticae universales, nicht ſo ſtreng beurteilt werden, wie die philoſophiſchen, und man darf nicht dieſelbe Genauigkeit von ihnen verlangen. Und weil die Begriffe allein ungefaßten Edelſteinen gleichen würden, ſo ſind, um ſie untereinander zu verbinden, auch äſthetiſche „Urteile" und „Schlüſſe" nötig, deren Lehre dieſelbe wäre wie die der Logik, nur von all dem entkleidet, was für den ſchönen Geiſt wenig oder gar nicht nützlich und ſpeziell dem Philoſophen eigen iſt.[1]) — In den „Betrachtungen" im Jahre 1757 bekämpft er den Grundſatz der Nachahmung, der ihm einerſeits zu allgemein und andererſeits zu eng ſchien, weil die Kunſt erſtens nicht nur die natürlichen Dinge nachahme und zweitens auch gar nicht alle natürlichen Dinge nachahmen ſollte, wie z. B. die unmoraliſchen — und er wiederholt den Lehrſatz, daß das äſthetiſche Prinzip in „der größtmöglichſten Schönheit der ſinnlichen Erkenntnis" beſtehe.[2]) Und er erhärtet ihn, indem er darauf aufmerkſam macht, daß es ein Irrtum ſei, ſich dieſe ſinnliche Erkenntnis als lediglich ſinnlich und dunkel und ohne alles Licht der Vernunft und Deutlichkeit vorzuſtellen. Durchaus ſinnlich iſt z. B. die Erkenntnis des Süßen, des Bitteren, des Rohen uſw. Es gibt aber auch noch eine andere Erkenntnis, die gleichzeitig ſinnlich und intellektuell iſt, gleichzeitig klar und dunkel, bei der beide Fähigkeiten mittätig ſind, die niedere ſowohl als auch die höhere. Wenn nun in dieſer Erkenntnis die Intellektualität überwiegt, ſo hat man die Wiſſenſchaft; wenn die Senſivität überwiegt, die Poeſie. „Nach unſerer Erklärung müſſen die unteren Erkenntniskräfte alle einzelnen Materialien eines Gedichts herbei ſchaffen und alle größeren Teile desſelben. Der Verſtand und die Vernunft aber führen dabei die Aufſicht, damit dieſe Materialien dergeſtalt nebeneinander geſtellt werden und aufeinander folgen, daß in ihrer Zuſammenfügung Deutlichkeit und Ordnung angetroffen werde."[3])

Hier ein Untertauchen im Senſualismus, dort ein flüchtiges Aufſchwingen zur Wahrheit, aber zumeiſt und im ganzen ein Sichanklammern an die alte mechaniſche Lehre vom ſchmückenden und erziehlichen Charakter

[1]) Ebd. §§ 541—670.
[2]) Betrachtungen § 20.
[3]) Ebd. § 21.

der Poesie: dies ist das Schauspiel, das uns die ästhetischen Schriften Meiers gewähren.

M. Mendelssohn und andere Baumgartenianer — Hochflut der Aesthetik

Ein anderer Baumgartenianer, Mendelssohn, der die Schönheit als „ein undeutliches Bild einer Vollkommenheit" ansah, folgerte daraus mit Recht (1755), daß Gott keine Empfindung für die Schönheit haben könnte, da diese ein Phänomen der menschlichen Unvollkommenheit sei. Eine Quelle der Lust liegt seiner Ansicht nach in den Sinnen, in einem veredelten Zustand unseres Körpers, eine zweite, die ästhetische Erscheinung der „sinnlichen Schönheit", das heißt des „Einerlei im Mannigfaltigen", und eine dritte die „Vollkommenheit" oder „Einhelligkeit des Mannigfaltigen".[1]) Auch er verwarf den Deus ex machina des Hutcheson. Das sinnlich Schöne, also jene Vollkommenheit, die von den Sinnen wahrgenommen werden kann, ist unabhängig davon, ob der dargestellte Gegenstand in der Natur schön oder häßlich, gut oder schlecht sei. Es genügt, daß er uns nicht gleichgültig sei. Daher schloß sich Mendelssohn der Definition Baumgartens an, daß „das Gedicht eine sinnlich vollkommene Rede sei".[2]) Elias Schlegel (1742) nahm den Begriff der Nachahmung wieder auf, die aber nicht steril sein dürfe, bis zu dem Maß, daß sie ein Abdruck scheinen könnte, der der Natur ähnlich, aber nicht gleich sein soll; und er erklärt für den Hauptzweck der Poesie den Genuß, für einen Nebenzweck die Belehrung.[3]) Die Abhandlungen über Ästhetik, Universitätsvorlesungen oder leichte Bändchen für das gebildete Publikum, Theorien der schönen Künste und Wissenschaften, Handbücher, Entwürfe, Anfangsgründe, Einleitungen, Vorlesungen, Essays und Betrachtungen über den Geschmack häuften sich ununterbrochen in Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wir haben mindestens dreißig umfangreiche und weitläufige Abhandlungen und mehrere Dutzend kleinerer Schriften. Von den protestantischen Universitäten Deutschlands verbreitete sich die neue Wissenschaft auch über die katholischen durch Riedel in Wien, Herwigh in Würzburg, Ladrone in Mainz, Jacobi in Freiburg,

[1]) Briefe über die Empfindung 1755. Brief II, V, XI.

[2]) Betrachtungen über die Quellen der schönen Wissenschaften und Künste 1757, später unter dem Titel „Über die Hauptgrundsätze usw." 1761.

[3]) J. E. Schlegel, Von der Nachahmung 1742, vgl. Braitmaier, Gesch. der poet. Theorie I, 249 ff.

durch andere in Ingolstadt nach der Vertreibung der Jesuiten.[1]) Für die katholischen Schulen schrieb im Jahre 1790 jener berühmte Franziskanermönch Eulogius Schneider ein zierliches Bändchen über die ersten Grundsätze der schönen Künste,[2]) derselbe, der später den Orden verließ und in Straßburg zur Zeit des Konvents ein Schreckensregiment führte, um zuletzt auf der Guillotine zu enden. Die unaufhörliche Produktion dieser deutschen Ästhetiken und das Interesse, das sie beweisen, läßt sich nur mit der Fülle der Poetiken in Italien im 16. Jahrhundert nach dem Wiederaufblühen der aristotelischen Poetik vergleichen. In den Jahren 1771—1774 publizierte der Schweizer Sulzer eine große ästhetische Enzyklopädie unter dem Titel einer allgemeinen Theorie der schönen Künste in alphabetischer Ordnung und mit historischen Angaben in jedem Artikel. Besonders reichhaltig wurden diese Angaben in der zweiten Auflage, die im Jahre 1792 von dem preußischen Hauptmann außer Diensten Herrn von Blankenburg besorgt wurde.[3]) Und im Jahre 1799 versuchte ein gewisser J. Koller einen ersten Entwurf der Geschichte der Ästhetik,[4]) in dem er bereits mit Recht bemerken konnte: „Es dürfte vielleicht dem patriotischen Jünglinge eine erfreuliche Bemerkung sein, wenn er findet, daß die Deutschen vor allen anderen Nationen in diesem Felde am meisten geleistet haben.“[5])

Nur erwähnen wollen wir die Namen Riedel (1767), Faber (1767), Schütz (1776—1778), Schubart (1777—1781), Westenrieder (1777), Szerdahel (1779), König (1784), Gäng (1785), Meiners (1787), Schott (1789), Moritz (1788).[6])

Eberhardt; Eschenburg

Aus der Menge mag die „Theorie der schönen Künste und Wissenschaften“ (1783) von Johann August Eberhardt hervorgehoben werden, dem Nachfolger Meiers auf dem Lehrstuhl zu Halle,[7]) und der „Entwurf

---

[1]) Koller, Entwurf, S. 103.

[2]) Die ersten Grundsätze der schönen Künste überhaupt und der schönen Schreibart insbesondere, Bonn 1790; vgl. Sulzer I, 55 und Koller, S. 55—56.

[3]) Siehe den bibliogr. Anh.

[4]) Entwurf zur Gesch. und Literatur der Ästhetik usw., Regensburg 1799; s. d. bibliogr. Anhang.

[5]) Koller a. a. O., Seite VII.

[6]) Notizen u. Auszüge b. Sulzer u. Koller a. a. O.

[7]) Halle 1783, neugedruckt 1789—1790.

einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften" (1783) von Johann Joachim Eschenburg, der zu den verbreitetsten Schulbüchern gehörte.[1]) Beide sind Baumgartenianer, die sich dem Sensualismus zuneigen: Eberhardt betrachtete unter anderem das Schöne als das, „was den schärfsten Sinnen wohltut", das heißt also dem Gesicht- und Gehörsinn.

G. G. Sulzer

Einige Beachtung verdient auch der schon erwähnte Sulzer, bei dem das Alte und das Neue unter den quasi romantischen Einflüssen der schweizerischen Schule und dem Utilitarismus und Moralismus der Zeit in sonderbarer Weise abwechseln. Für Sulzer ist Schönheit dort, wo Einheit, Mannigfaltigkeit, Ordnung ist. Das Werk des Künstlers liegt wesentlich in der Form, in der lebhaften Darstellung. Der Stoff liegt außerhalb der Kunst; aber ihn wohl zu wählen ist Pflicht des Vernünftigen und Weisen. Die Schönheit, die demgemäß dem Guten und dem Schlechten als Gewandung dient, ist nicht jene paradiesische und himmlische Schönheit, die nur durch die Vereinigung des Schönen, des Vollkommenen und des Guten entsteht und die uns mehr als Genuß, die uns eine wahre Wollust gewährt, die sich der Seele bemächtigt und sie glückselig macht. So die menschliche Gestalt, die, während sie das Auge durch die aus der Mannigfaltigkeit, dem Ebenmaß, der Ordnung der Teile entspringende Wohlgefälligkeit der Formen anlockt, zugleich auch die Phantasie und den Geist anregt, indem sie die Vorstellung einer inneren Vollkommenheit erweckt; so die Statue eines trefflichen Mannes, die Phidias gemeißelt, oder eine patriotische Rede Ciceros. Wenn die Wahrheit jenseits des Gebietes der Kunst liegt und der Philosophie angehört, so ist es doch die edelste Anwendung der Kunst, die wichtigsten Wahrheiten empfinden zu lassen, ihnen Kraft und Wirksamkeit zu geben. Und sie spielt sogar in der Kunst selbst eine Rolle als Wahrheit der Nachahmung oder der Darstellung. Sulzer wiederholt auch — und er ist nicht der letzte, der es wiederholt — daß Redner, Geschichtsschreiber und Dichter die Vermittler zwischen der philosophischen Forschung und dem Volke seien.[2])

---

[1]) Berlin 1783, neugedruckt 1789.

[2]) Allg. Theor. der schön. Künste, S. unter d. Worten „schön, Schönheit, Wahrheit, Werke des Geschmacks" usw.

C. H. Heidenreich

Auf eine beſſere Tradition greift Carl Heinrich Heidenreich zurück (1790), der die Kunſt „als die Darſtellung eines beſtimmten Zuſtandes der Empfindſamkeit definiert, indem er bemerkt, daß der Menſch als erkennendes Weſen den Trieb habe, die eigene Erkenntnis zu erweitern und unter ſeinesgleichen zu verbreiten, und als empfindendes Weſen den Trieb, ſeine Empfindungen darzuſtellen und mitzuteilen; daher kämen Wiſſenſchaft und Kunſt. Aber für Heidenreich iſt der Erkenntniswert der Kunſt keineswegs klar, ſo wenig klar, daß nach ſeiner Anſicht die Empfindungen von der Kunſt dargeſtellt werden, entweder weil ſie Luſt erregen oder, wenn ſie das nicht tun, weil ſie für die ſittlichen Zwecke der geſelligen Menſchen dienlich ſein können: die Gegenſtände der Empfindung, die die Kunſt bilden, müßten eine innere Vortrefflichkeit und einen inneren Wert beſitzen, ſich nicht aufs einzelne Individuum, ſondern auf das Individuum als vernunftbegabtes Weſen beziehen. Daher die Objektivität und Notwendigkeit der Kunſt. Seine Äſthetik zerfällt in drei Teile gleich der Baumgarten-Meiers, in eine Theorie der Erfindung, in eine Methodik und in eine ars significandi.[1])

Johann Gottfried Herder

An Baumgarten knüpft auch Herder an. Von Baumgarten, „dem Ariſtoteles ſeiner Zeit", hat er die größte Meinung und verteidigt ihn warm gegen diejenigen, die von ihm als von einem elenden, trockenen Syllogiſtiker reden (1769). Er verachtete die ſpätere Äſthetik, in der er, wie ſchon bei Meier, nicht mit Unrecht „einen guten Teil wiedergekäuter Logik, das andere einen äſthetiſchen Flitterſtaat von metaphoriſchen Benennungen, Gleichniſſen, Beiſpielen und Lieblingsſätzen" findet. „Oh, Äſthetik!" rief er emphatiſch aus, „die fruchtbarſte, ſchönſte und in manchen Fällen neueſte unter den abſtrakten Wiſſenſchaften, — in allen Künſten des Schönen haben dir Genies und Künſtler, Weiſe und Dichter Blumen geſtreuet — in welcher Höhle ſchläft der Jüngling meiner philoſophiſchen Nation, der dich vollendet?"[2]) In endgültiger Weiſe wider-

[1]) Carl Heinrich Heidenreich, Syſtem der Äſth. Band 1. Leipzig 1790. S. beſ. S. 149—154, 367—385, 385—392.

[2]) Kritiſche Wälder od. Betrachtungen über die Wiſſenſchaft und Kunſt des Schönen, 4. Wald, 1769 (ſämtl. Werke ed. B. Suphan, Berlin 1878, 4. Band, S. 19, 21, 27.

legte er den Verſuch Baumgartens, eine ars pulcre cogitandi ſtatt einer einfachen scientia de pulcro et pulcris philosophice cogitans zu konſtruieren, und die Gewiſſenſkrupel, daß die Äſthetik unter der Würde der Philoſophie ſei.[1]) Doch akzeptierte er die von Baumgarten aufgeſtellte grundlegende Definition der Poeſie: Oratio sensitiva perfecta: ein Juwel von einer Definition, die beſte, die je ausgedacht worden, die in die Tiefen der Sache dringt, das Prinzip der Poeſie ſelbſt berührt und den weiteſten Ausblick auf die ganze Philoſophie des Schönen eröffnet und die Poeſie ihren Schweſtern, den ſchönen Künſten, gleichſetzt.[2]) Herder erforſchte, ſowie Ceſarotti es in Italien tat, aber in umfaſſenderer und ſcharfſinnigerer Weiſe, die primitive Poeſie, ſchrieb über Oſſian und die Geſänge der alten Völker, über Shakeſpeare (1773), über die volkstümlichen Liebeslieder (1778), über den Geiſt der hebräiſchen Poeſie (1772), über die orientaliſche Poeſie; bei dieſen Studien hatte ihn der ſenſitive Charakter der Poeſie lebhaft beeindruckt. Sein Freund Hamann hatte (1763) die denkwürdigen Worte geſchrieben, die einer „dignitá“ Vicos angehören könnten: „Poeſie iſt die Mutterſprache des menſchlichen Geſchlechts; wie der Gartenbau älter als der Acker; Malerei — als Schrift; Geſang — als Deklamation; Gleichniſſe — als Schlüſſe; Tauſch — als Handel. Ein tieferer Schlaf war die Ruhe unſerer Urahnen, und ihre Bewegung ein taumelnder Tanz. Sieben Tage im Stillſchweigen des Nachſinns und Erſtaunens ſaßen ſie und taten ihren Mund auf — zu geflügelten Sprüchen. Sinne und Leidenſchaften reden und verſtehen nichts als Bilder. In Bildern beſteht der ganze Schatz menſchlicher Erkenntnis und Glückſeligkeit.“[3]) Und obgleich Herder, der Vico kannte und pries,[4]) ihn im Zuſammenhang mit äſthetiſchen Fragen nicht zitiert, könnte man doch immerhin einen Einfluß des neapolitaniſchen Denkers auf die letzte Konſolidierung ſeiner Ideen vermuten. Wie dem auch ſei, anſtatt Vico zitiert er (1800) Du Bos, Goguet, Condillac und bemerkt, „der Anfang der menſchlichen Rede in Tönen, Gebärden, im Ausdruck der Empfindungen und Gedanken durch Bilder und Zeichen konnte nichts anderes als eine Art roher Poeſie ſein und iſts noch bei allen Naturvölkern der Erde“. Es war wohl nicht ein Reden mit Interpunktionen und mit einem deut-

[1]) Kritiſche Wälder a. a. O., S. 22–27.

[2]) Im Fragment von Baumgartens Denkart u. vgl. a. a. O., S. 132—133.

[3]) Aestetica in nuce in den Kreuzzügen des Philologen, Königsberg 1762; ed. F. Roth. Berlin 1881. II, S. 258—259; zitiert bei Herder XXII, 145.

[4]) S. o. S. 226.

lichen Bewußtsein der Silbe, wie wir es besitzen, die wir lesen und schreiben lernen, sondern eine silbenlose Melodie, aus der das primitive Epos hervorging. „Der Naturmensch schildert, was und wie er es sieht, lebendig, mächtig, ungeheuer; in der Unordnung oder Ordnung, als er es sah und hörte, gibt er's wieder. So ordnen nicht nur alle wilden Sprachen, sondern ungeachtet der großen Kultur, die sie erlangt hatten, auch die Sprachen der Griechen und Römer ihre Bilder. Wie sie die Sinne geben, zählt sie uns der Dichter zu, insonderheit Homer, der in diesem Punkt, dem Kommen und Entweichen der Bilder, fast unerreichbar der Natur folgt. Ansichten schildert seine Erzählung, Zug auf Zug, Szene auf Szene; so auch Menschen, leibhaft, wie sie dastehen, wie sie sprechen und handeln." Später sonderte sich von der Epik das ab, was Geschichte heißt; da die Epik „nicht etwa bloß, was geschehen war, flach her erzählte, sondern es ganz, wie es geschehen sei, wie es im gegebenen Zusammenhang nicht anders habe geschehen können, leib- und geisthaft darstellen wollte", weshalb die Poesie auch philosophischer ist als die Geschichte. „Und daß die Poesie für uns eine Unterhaltung sei, mag hingehen, aber daß der Dichter sie als bloßes Spiel oder Unterhaltung ersonnen, ist entschieden zu leugnen." „Homers Götter waren seiner Welt so wesentlich und unentbehrlich, als der Körperwelt die Kräfte der Bewegung. Ohne die Entschlüsse und Wirkungen des Olympus geschähe nichts auf seiner Erde, was und wie es dem Dichter geschehen sollte. Homers Zauberinsel im westlichen Meer gehört auf die Karte der Wanderungen seines Helden so notwendig, als sie damals auf der Weltkarte stand; dem Zweck seines Gesanges unentbehrlich. So dem ernsten Dante seine Himmels- und Höllenkreise." Die Kunst ist formbildend, sie bändigt, ordnet und lenkt die Phantasie und alle Kräfte des Menschen; aber „früher noch, indem sie Formen der Götter und Helden schuf, reinigte sie die wilden Vorstellungen und gangbare Märchen des Volks von Himmelsstürmern, Titanen, Ungeheuern, Gorgonen. Sie zwang die ausgelassene Phantasie unwissender Menschen, die nirgend ein Ende findet, unter Gesetz, in Grenzen."[1])

Trotz diesen Erkenntnissen, die denen, die Vico im Anfang des Jahrhunderts niedergelegt, so ähnlich sind, bleibt Herder in philosophischer Hinsicht hinter seinem großen Vorgänger zurück und kommt in seinen Schlußfolgerungen nicht über Baumgarten hinaus. Er ist

[1]) Kaligone 1800, Werke XXII, 145—150.

ganz erfüllt vom Leibnizschen Gesetz der Kontinuität: das Angenehme, das Wahre, das Schöne, das Gute sind eine einheitliche Erscheinung; das sinnlich Angenehme ist „eine Mitteilung des Wahren und Guten, sofern es dieser Sinn fassen konnte; die Empfindung der Lust und Unlust dabei war nichts anderes, als eben das Gefühl des Wahren und Guten, daß der Zweck des dienenden Organs, nämlich die Erhaltung unseres Wohlseins, die Abwehrung unseres Schadens erreicht sei".[1])

Die schönen Künste und Wissenschaften sind alle bildend, daher die Bezeichnung „humaniora", die man für sie hat, sowie das griechische „καλόν", das römische „pulcrum", die „galanten" Künste der Ritterzeit „les belles lettres et les beaux arts" der Franzosen. Eine Gruppe, die Gymnastik, der Tanz und ähnliche bilden den Körper; eine zweite bildet die edlen Sinne der Menschheit, Auge, Ohr, Hand und Zunge; eine dritte wendet sich an den Verstand, an die Einbildungskraft und an die Vernunft; eine vierte an die Tendenzen und Neigungen des Menschen.[2]) Zur zweiten Gruppe gehören die Malerei, die Plastik, die Musik, zur dritten die Poesie. Darum wendet sich Herder gegen die, die oberflächliche Theorien der Künste schrieben und mit der Definition der Schönheit begannen, die ein zusammengesetzter und komplizierter Begriff ist. Die Theorie der schönen Künste zerfiel nach seiner Anschauung in drei Theorien, die sich gleichsam auf den Grundlagen selbst, nämlich Gesicht, Gehör und Gefühl, aufbauen, nämlich die Lehren der Malerei, der Musik und der Skulptur, also in eine Optik, eine Akustik und eine ästhetische Physiologie. „So sehr die Ästhetik von seiten der Psychologie und als subjektiv bearbeitet ist; von seiten der Gegenstände und ihrer schönen Sinnlichkeit ist sie noch wenig bearbeitet; und ohne diese kann doch nie eine fruchtbare Theorie des Schönen in allen Künsten überhaupt erscheinen."[3]) Der Geschmack ist nicht eine „allgemeine Grundkraft der Seele; er ist ein habituelles Anwenden unseres Urteils (des verstandesmäßigen Urteils) auf Gegenstände der Schönheit"; eine rasche Fähigkeit, die der Verstand sich erworben und deren Genuß Herder, von diesem Gesichtspunkt ausgehend, skizziert.[4]) Der Dichter ist Dichter nicht nur mit der Phantasie, sondern auch mit dem Verstand. „Der ganze neu erfundene barbarische Name Ästhetik," sagt er auch in einer Schrift aus

---

[1]) Kaligone, S. 34—55.
[2]) Ebd. S. 308—317.
[3]) Kritische Wälder a. a. O. IV, 47—127.

dem Jahre 1782, „ist ja nichts als ein Teil der Logik; was wir Geschmack nennen ist nichts als ein lebhaftes schnelles Urteil, was Wahrheit und Gründlichkeit nicht ausschließt, sondern voraussetzt und wesentlich fordert. Alle Lehrgedichte sind nichts als eine sinnlich gemachte Philosophie; die Fabel Darstellung einer allgemeinen Lehre und Wahrheit in Gegenwart und Handlung ... Philosophie also, bildend d. i. menschlich vorgetragen und angewandt, ist nicht nur schöne Wissenschaft selbst, sondern Mutter des Schönen. Rhetorik und Poesie, was sie bildendes, nützliches, wahrhaft angenehmes haben, sind sie ihr schuldig.“ [1])

Philosophie der Sprache

Herder und Hamann gebührt das Verdienst, auch in die Philosophie der Linguistik gleichsam einen Hauch frischer Luft gebracht zu haben. Nach dem Impuls und dem Beispiel der Schriftsteller von Port-Royal hatte man seit dem Anfang des Jahrhunderts logische oder allgemeine Grammatiken verfaßt. „La grammaire générale,“ sagte die französische Enzyklopädie, „est la science raisonnée des principes immuables et généraux de la parole prononcée ou écrite dans toutes les langues,“ [2]) und D'Alembert sprach von Grammatikern, die Genie, und Grammatikern, die nur Gedächtnis hätten, und teilte den ersten die Aufgabe zu, die Metaphysik der Grammatik zu schaffen;[3]) so wurden denn allgemeine Grammatiken geschrieben von Du Marsais, von De Beauzée und Condillac in Frankreich, von Harris in England und von vielen anderen.[4]) In welchem Verhältnis standen die allgemeine Grammatik und die besonderen Grammatiken zueinander? Wie nur konnten, wenn die Logik nur eine ist, die Sprachen so verschieden sein? Sollte die Mannigfaltigkeit der Sprachen vielleicht nur ihr fehlerhaftes Abweichen von der einzig mustergültigen sein? Oder wenn kein Fehler vorliegt, wie den

---

[1]) Vom Begriff der schön. Wissenschaften, insonderheit für die Jugend. 1782. Wke., Bd. XXX, S. 72.

[2]) Enzyklopädie, unter dem entspr. Schlagwort.

[3]) Eloge de Du Marsais 1756 (Einl. zu den Oeuvres de Du Marsais, Paris 1797) vol. I.

[4]) Du Marsais, Méthode raisonnée 1722, Traité des Tropes 1730, Traité de grammaire générale (in der Enzyklopädie); De Beauzée, Grammaire générale pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues, 1767; Condillac, Grammaire française, 1775; J. Harris, Hermes or a philosophical inquiry concerning language and universal grammar, 1751.

Widerſpruch erklären? Was iſt und wie entſtand die Sprache? Wenn die Sprache nicht weſentlich mit dem Denken verbunden iſt, wie kommt es, daß es kein Denken außerhalb der Sprache gibt? „Si les hommes," ſagte Jean Jacques Rouſſeau, „ont eu besoin de la parole pour apprendre à penser, ils ont eu bien plus besoin encore de savoir penser pour trouver l'art de la parole;" und erſchrocken über die Schwierigkeiten, die er erkannte, erklärte er ſich überzeugt von der „impossibilité presque demontrée que les langues aient pu nâitre et s'établir par des moyens purement humains." [1]) Dieſe Fragen kamen in Mode, und über Urſprung und Bildung der Sprache ſchrieben in Frankreich De Broſſes, Court De Gébelin (1776), in England Burnet (Lord Monboddo), in Deutſchland Süßmilch und Tiedemann, in Italien Ceſarotti und manche andere, denen Vico nicht unbekannt war, obgleich ſie ſich ſeiner wenig zu bedienen wußten.[2])

Sie vermochten alle nicht, ſich von der Vorſtellung zu befreien, daß das Wort entweder eine natürliche und mechaniſche Erſcheinung oder ein Zeichen ſei, das dem Gedanken gleichſam aufgeklebt wird, während doch die Schwierigkeit, unter der ſie ſich wanden, nicht anders gelöſt werden konnte, als durch Aufgabe des Begriffes des Zeichens überhaupt und die Entdeckung der aktiven und ausdruckſchaffenden Phantaſie, der Wortphantaſie, der Sprache als Sprache der Anſchauung und nicht des Geiſtes. Und wenigſtens eine Annäherung an dieſe Löſung findet ſich gerade in der enthuſiaſtiſchen und bilderreichen Abhandlung aus dem Jahre 1770, mit der Herder das Thema vom Urſprung der Sprache, das die Berliner Akademie als Preisaufgabe geſtellt hatte, beantwortete. Die Sprache, ſagt er in dieſer Schrift, iſt die Reflexion oder Beſonnenheit des Menſchen. „Der Menſch beweiſet Reflexion, wenn die Kraft ſeiner Seele ſo frei wirket, daß ſie in dem ganzen Ozean von Empfindungen, der ſie durch alle Sinnen durchrauſchet, eine Welle, wenn ich ſo ſagen darf, abſondern, ſie anhalten, die Aufmerkſamkeit auf ſie richten und ſich bewußt ſein kann, daß ſie aufmerke. Er beweiſet Reflexion, wenn er aus dem ganzen ſchwebenden

[1]) Discours . . . sur l'inégalité parmi les hommes, 1754.

[2]) De Broſſes, Traité de la formation mécanique des langues, 1765; Court de Gobelin, Histoire naturelle de la parole, 1776; Monboddo, Origin and progress of langage, 1774; Süßmilch, Beweis, daß der Urſprung der menſchlichen Sprache göttlich ſei, 1776; Tiedemann, Urſprung der Sprache; Ceſarotti, Saggio sulla flosofia delle lingue, 1785; (Opere vol. I); D. Colao Agata, Piano ovvero ricerche filosofiche sulle lingue, 1774; Soave, Ricerche intorno all' institutione naturale d'una società e d'una lingua, 1774.

Traum der Bilder, die seine Sinne vorbeistreichen, sich in ein Moment des Wachens sammeln, auf einem Bilde freiwillig verweilen, es in hellere ruhigere Obacht nehmen und sich Merkmale absondern kann, daß dies der Gegenstand und kein anderer sei. Er beweiset also Reflexion, wenn er nicht bloß alle Eigenschaften lebhaft oder klar erkennen, sondern eine oder mehrere als unterscheidende Eigenschaften bei sich anerkennen kann . . ." Die menschliche Sprache entsprang nicht aus der „Organisation des Mundes . . . denn auch der zeitlebens Stumme, war er Mensch, besann er sich: so lag Sprache in seiner Seele! Hier ist kein Geschrei der Empfindung: denn nicht eine atmende Maschine, sondern ein besinnendes Geschöpf erfand Sprache! Kein Prinzipium der Nachahmung in der Seele; die etwannige Nachahmung der Natur ist bloß ein Mittel zu einem und dem einzigen Zweck, der hier erklärt werden soll. Am wenigsten ists Einverständnis, willkürliche Konversation der Gesellschaft; der Wilde, der Einsame im Walde hätte Sprache für sich selbst erfinden müssen, hätte er sie auch nie geredet. Sie war Einverständnis seiner Seele mit sich, und ein so notwendiges Einverständnis, als der Mensch Mensch war." [1]) So beginnt die sprachliche Funktion nicht mehr als ein mechanischer oder willkürlicher oder erfundener Vorgang, sondern als eine Schöpfung und die erste Behauptung der menschlichen Aktivität aufgefaßt zu werden. Die Schrift Herders gibt noch kein klares Resultat, sie ist aber ein Ausschnitt und ein Vorgefühl, dem der Verfasser selbst in der Folge nicht immer völlige Gerechtigkeit widerfahren ließ. Hamann leugnet bei der Besprechung dieser Schrift des Freundes gleichfalls Erfindung und Willkür, betont die menschliche Freiheit und macht aus der Sprache etwas, was nicht der Mensch gebildet, sondern durch eine mystische „communicatio idiomatum" mit Gott gelernt hat.[2]) Auch dies war eine andere Art, anzudeuten, daß das Mysterium der Sprache sich nicht anders lösen lasse, als indem man es an die Spitze des Problems des Geistes setzte.

VII

Andere Schriftsteller des achtzehnten Jahrhunderts: Batteux

Ein Mischmasch von widersprechenden Ideen findet sich bei anderen ästhetischen Schriftstellern des achtzehnten Jahrhunderts, die es trotzdem zu nicht wenig Ruhm und Wirkung brachten. Im Jahre 1746 sah ein

[1]) Abhandlung über den Ursprung der Sprache, 1772. Werke. Bd. 5, S. 34—38.
[2]) Steinthal, Ursprung der Sprache, S. 39—58.

Bändchen des Abbé Batteux das Licht, das den anziehenden Titel führte: „Die schönen Künste, auf ein einziges Prinzip zurückgeführt", und das einen Versuch darstellte, die mannigfachen Regeln der Traktatschreiber zu vereinheitlichen. Alle Regeln, sagte Batteux, sind gleichsam Zweige, die von einem einzigen Stamm ausgehen. Wer dieses einfache Prinzip inne hat, der wird daraus auch allmählich die einzelnen Regeln ableiten können, ohne sich den Kopf mit ihrer Menge zu verwirren, die die Geister nicht erhellt und nur leere Bedenken erzeugt. Zu dem Zweck läßt er außer Horaz und Boileau auch die Werke Rollins, Daciers, Le Bossus und D'Aubignacs Revue passieren; aber das Licht findet er nur bei Aristoteles in jenem Prinzip der Nachahmung, aus dem er bequeme und passende Anwendungen auf die Poesie, auf die Malerei, auf die Musik, auf die Kunst der Gebärde abzuleiten für möglich hielt. Allerdings wird die aristotelische Mimesis bei Batteux alsbald zur „Nachahmung der schönen Natur". Die Künste müssen „eine Auswahl der schönsten Dinge der Natur vornehmen, um daraus ein erlesenes Ganzes zu bilden, das vollkommener sein soll als die Natur selbst, ohne daß es deswegen aufhören darf, natürlich zu sein". Was ist nun diese größere Vollkommenheit, diese „schöne Natur"? Einmal identifiziert Batteux sie mit der Wahrheit, aber mit der möglichen Wahrheit, mit der schönen Wahrheit, die so dargestellt ist, „als ob sie wirklich existent wäre, und mit allen Vollkommenheiten, deren sie fähig ist". Er zitiert dafür das antike Beispiel der Helena des Xeuxis und das moderne des „Misanthrope" Molières. Ein ander Mal erklärt er, daß die „schöne Natur" diejenige sei, welche „tum ipsius naturae, tum nostrae convenit", das heißt, welche im besten Verhältnis zu unserer eigenen Vollkommenheit, zu unserem Vorteil und unserem Interesse steht und gleichzeitig in sich selbst vollkommen ist. Das Ziel der Nachahmung ist „zu erfreuen, zu bewegen, zu rühren, mit einem Wort: der Genuß". Darum muß die schöne Natur interessant sein und die Eigenschaften der Einheit, der Mannigfaltigkeit, der Symmetrie und der Proportionalität besitzen. Durch die künstlerische Nachahmung natürlich mißfälliger und tadelnswerter Dinge in Verlegenheit gebracht, hilft sich Batteux, wie bereits vor ihm Castelvetro, durch die Erklärung, daß das Unerfreuliche in der Nachahmung erfreue, weil die Nachahmung ja doch keine vollkommene und der Wirklichkeit völlig adäquate sei und dadurch die Abscheulichkeit des wirklichen Gegenstandes verliere. Aus der Lust leitet er das zweite Ziel der Nützlichkeit ab. Wenn es das Ziel der Poesie ist, zu erfreuen, und zwar „zu erfreuen durch Er-

regung der Leidenschaften, so muß sie, um uns eine vollkommene und ungebrochene Lust zu gewähren, jene Leidenschaften erregen, die in Tätigkeit zu erhalten uns wichtig ist, und nicht jene, die der Weisheit und Tugend feindlich sind".[1])

Die Engländer — W. Hogarth

Es ist schwer, einen anmutigeren Blumenstrauß von Widersprüchen zusammenzustellen. Mit Batteux wetteifern die englischen Denker, oder besser die englischen Autoren, die über Ästhetik plaudern, oder vielmehr de omnibus rebus, unter denen sie gelegentlich auch ästhetische Bemerkungen anbringen. Ja, sie übertreffen ihn noch. Der Maler Hogarth, der bei Lomazzo gewisse dem Michelangelo zugeschriebene Aussprüche über die Schönheit der Gestalt gelesen hatte, geriet auf den Einfall, die Behauptung aufzustellen, daß die bildenden Künste von einem eigenen und einzigen Prinzip beherrscht seien, das darin bestünde, daß all ihre Formen sich einer bestimmten Linie nähern und nach ihr richten müssen.[2]) Im Jahre 1745 veröffentlichte er eine Sammlung seiner Stiche und auf dem Titelblatt eine Figur, die auf einer kleinen Tafel eine Schlangenlinie darstellte, mit der Unterschrift „die Linie der Schönheit"; mit diesem hieroglyphischen Zeichen erregte er die allgemeine Neugier, die er sich dann in seinem Buch „die Analyse der Schönheit" (1753) zu befriedigen bemühte.[3]) Er bekämpfte darin den Irrtum, daß die Werke der Malerei nach ihrem Gegenstand und nach dem Grade der Nachahmung und nicht nach der Form zu beurteilen wären, die in der Kunst das allein wesentliche ist. Die Form entspringt aus „der Symmetrie, der Mannigfaltigkeit, der Einheitlichkeit, der Einfachheit, der Verwickelung und der Quantität, die alle zusammen wirken, um die Schönheit zu erzeugen, indem sie einander wechselseitig ergänzen und eine die andere einschränken, soweit das eben erforderlich ist".[4]) Aber plötzlich teilt er uns mit, daß es sich auch da noch um die Übereinstimmung mit der dargestellten Sache handle und daß „die Regelmäßigkeit, die Einheitlichkeit und die Symmetrie nur insoweit wohlgefällig sind, als sie die Idee der Übereinstimmung, der entsprechenden Beziehung zum Gegenstand hervorrufen".[5])

[1]) Les beaux arts reduits à un même principe, Paris 1746; s. bes. Teil I, Kap. 3, Teil II, Kap. 4, 5, Teil III, Kap. 3.

[2]) S. o. S. 105.

[3]) Analysis of Beauty, London 1753. Ital. Übers., Livorno 1761.

[4]) Ebd. S. 47.

[5]) Ebd. S. 57.

Und an einer späteren Stelle erfährt man, daß „es unter all den mannigfaltigen Wellenlinien, die sich denken lassen, nur eine einzige gäbe, die in Wahrheit den Namen einer ‚Linie der Schönheit' verdiene und eine einzige genau bestimmbare Schlangenlinie, die die ‚Linie der Anmut' genannt werde".[1]) Und es wird auch gesagt, daß die Verwirrung der Linien schön sei, weil „der tätige Geist stets die Neigung empfände, beschäftigt zu werden" und es dem Auge wohltue, gleichsam auf die Jagd geführt zu werden.[2]) Die gerade Linie ist nicht schön: das Schwein, der Bär, die Spinne, die Kröte sind häßlich, weil ihnen die Wellenlinie fehlt.[3]) Die Antiken haben sehr viel Scharfsinn in der Behandlung und Gruppierung der Linien gezeigt, „indem sie von der genauen Linie der Anmut nur in manchen Teilen abwichen, wo der Charakter oder die Aktion es erforderte".[4])

E. Burke

In ähnlichem Schwanken zwischen dem Prinzip der Nachahmung und den anderen heterogenen oder eingebildeten Prinzipien bemerkt Edmund Burke in seinen „Forschungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen" (1756), daß „die natürlichen Eigenschaften eines Gegenstandes der Einbildungskraft Lust oder Pein gewähren, diese aber überdies noch Lust an der Nachahmung empfinde, und zwar der Ähnlichkeit halber, die die Nachahmung mit dem Urbild hat. Lediglich aus diesen zwei Ursachen entsteht meines Erachtens aller Genuß der Einbildungskraft".[5]) Auf die zweite dieser Ursachen geht er weiter nicht im geringsten ein. Von den natürlichen Eigenschaften des sinnlich wahrnehmbaren schönen Gegenstandes spricht er ausführlich. Es sind „erstens die verhältnismäßige Kleinheit; zweitens die Glätte; drittens die verschiedene Richtung der Teile; viertens dürfen diese Teile nicht unter einem Winkel zueinander gelagert sein, sondern in bestimmter Weise muß einer in den anderen übergehen; fünftens der feine Bau ohne den geringsten Anschein der Kraftverwendung; sechstens lebhafte Farben, die dennoch nicht allzu grell und blendend sein dürfen; siebentens: wenn dennoch eine blendende Farbe dabei sein muß, so muß sie durch andere gemildert sein.

[1]) Ebd. S. 93.

[2]) Ebd. S. 61, 65.

[3]) Ebd. S. 91.

[4]) Ebd. S. 176.

[5]) Inquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful, 1756 (ital. Übers., Mailand 1804); vgl. die einl. Abhandlung über den Geschmack.

Dies sind meines Erachtens die Eigenschaften, von denen die Schönheit abhängt und die durch Naturkraft wirken und der Laune und Wirrsal des verschiedenen Geschmacks minder unterworfen sind.“[1]) Die Werke Hogarths und Burkes pflegt man klassische zu nennen. Und das sind sie auch, aber Klassiker der Verworrenheit.

H. Home

Auf einem etwas höheren Niveau stehen „die Elemente der Kritik“ (1761) von Henry Home (Lord Kaimes), in denen nach den „wahren Prinzipien der schönen Künste“ geforscht wird, um die Kritik in eine „systematische Wissenschaft“ zu verwandeln. Und er wählt darum auch „den aufwärts führenden Weg der Tatsachen und des Experimentes“. Home beschäftigt sich mit den Gefühlen, die die Gegenstände des Gesicht- und Gehörsinns erregen und die, wenn sie von keinem Verlangen begleitet sind, einfache Gefühle genannt werden (emotions, nicht passions). Diese Gefühle stehen in der Mitte zwischen den bloßen Sinnesempfindungen und zwischen den geistigen oder sittlichen Eindrücken und stehen daher mit beiden Kategorien im Zusammenhang. Auf sie führen die Lustgefühle der Schönheit zurück, die entweder Schönheit an sich ist oder eine Schönheit, die in der Beziehung liegt.[2]) Für die Schönheit an sich weiß Home keine andere Erklärung zu geben, als daß die Regelmäßigkeit, die Einfachheit, die Einheitlichkeit, das Ebenmaß, die Ordnung und die anderen wohlgefälligen Eigenschaften „von dem Schöpfer der Natur so angeordnet worden sind, daß sie unsere Glückseligkeit erhöhen, für die, wie sich aus klaren Anzeichen ergibt, er zu sorgen nicht verschmäht“. Dieser Gedanke wird noch durch die Betrachtung bestätigt, daß „unser Geschmack für diese Qualitäten kein zufälliger, sondern ein allgemeiner und überall gleicher ist, weil er einen Teil unseres Wesens bildet“. Man darf auch nicht vergessen, daß „die Regelmäßigkeit, die Einheitlichkeit, die Ordnung und die Einfachheit dazu beitragen, das Verständnis zu erleichtern, indem sie uns ermöglichen, uns deutlichere Bilder der Gegenstände zu machen, als man von jenen, denen diese Eigenschaften nicht zukommen, mit der größten Aufmerksamkeit sich machen könnte“. Außerdem sind die richtigen Maßverhältnisse häufig mit einem nützlichen Zweck verbunden, „wie man es an den Tieren sieht, unter denen die in den besten Verhältnissen gebauten die stärksten und lebhaftesten sind; aller-

[1]) Ebd. III. Teil, 18. Abschnitt.

[2]) Elements of criticism 1761 (ed. Basel 1795) I. Einl. u. Kap. 1—3.

dings gibt es auch andere zahlreiche Beispiele, in welchen diese Verbindung nicht statt hat"; es scheint daher besser, „sich an jene letzte Ursache zu halten, die eben erwähnt worden, nämlich die Vermehrung unserer Glückseligkeit, die der Schöpfer der Natur gewollt".[1]) In den Essays Alexander Gerards „über den Geschmack" (1758) und „über das Genie" (1774) finden sich abwechselnd und je nach den verschiedenen Künsten, die er behandelt, die Prinzipien der „Assoziation", des „direkten Wohlgefallens", des „Ausdrucks" und schließlich sogar des „sittlichen Gefühls"; und Erklärungen gleicher Natur in dem Essay „über den Geschmack" Alisons (1792).

Eklektismus und Sensualismus — E. Platner

Werke solcher Art, denen es an jeder wissenschaftlichen Methode gebricht, sind unklassifizierbar, da ihre Autoren darin von einer Seite zur nächsten zwischen physiologischem Sensualismus und Moralismus hin- und herschwanken und von der Nachahmung der Natur zur Teleologie und transzendentalen Mystik übergehen, ohne daß sie sich der Unverträglichkeit dieser ganz verschiedenen Behauptungen bewußt würden; und man kann sie in einem ernsten Buch nicht ernstlich diskutieren. Da ist der offene Hedonismus des Deutschen Ernst Platner beinahe interessanter, der die Forschungen Hogarths über die Schönheitslinie auf seine Weise auffaßte und in den ästhetischen Vorgängen nur eine Fortsetzung und einen Widerhall der Geschlechtslust erblicken konnte. — Wo ist eine Schönheit, die nicht von der weiblichen Gestalt, dem Mittelpunkt aller Schönheit, herrühren würde? Die Wellenlinie ist schön, weil sie sich am Körper des Weibes findet; jene Bewegungen sind die eigentlich weiblichen Bewegungen; die Töne der Musik sind schön, wenn sie einer in den anderen übergehen; schön ist eine Dichtung, in der ein Gedanke den anderen anmutig umschlingt.[2]) — Der „Sensismus" à la Condillac zeigte sich vollkommen ohnmächtig, das ästhetische Schaffen überhaupt zu verstehen; und nicht besser gelang es dem Assoziationismus, der besonders durch das Werk David Humes befördert wurde.

Franz Hemsterhuis

Der Holländer Hemsterhuis (1769) sah in der Schönheit ein Phänomen, das aus dem Zusammentreffen der Sensibilität des Menschen,

[1]) Ebd. I, Kap. 3, S. 201, 202.

[2]) Neue Antropologie, Leipzig 1794, § 810 und die Vorlesungen über die Ästh., posthume Publikation 1836; vgl, Zimmermann a. a. O., S. 204.

die das Vielfältige vermittelt, mit dem inneren Sinn, der zur Einheit ſtrebt, entſteht; demnach wäre das Schöne „das, was in der kürzeſten Zeit die größte Zahl von Ideen gewährt“. Der Menſch, dem es verwehrt iſt, zur letzten Einheit zu gelangen, findet im Schönen eine annähernde Einheit: daher der Genuß, den das Schöne gewährt, und der manche Ähnlichkeit mit der Wonne der Liebe hat. Dieſe Theorie Hemſterhuis', in der ſich neben myſtiſchen und ſenſualiſtiſchen Abſchnitten manche richtige Bemerkung findet, wurde ſpäter zum Sentimentalismus Jacobis, für den ſich in der Form des Schönen die Totalität des Wahren und Guten und das Überſinnliche der Seele ſelbſt offenbart.[1])

Neuplatonismus und Myſtik — Winckelmann

Der Platonismus oder vielmehr der Neuplatonismus wurde von dem Schöpfer der Geſchichte der bildenden Künſte, von Winckelmann, lebhaft erneuert (1764). Die Betrachtung der Werke der antiken Plaſtik mit jenem Eindruck mehr als menſchlicher Erhabenheit und göttlicher Gleichgültigkeit — den ſie um ſo leichter hervorrufen, je ſchwerer es iſt, ihr urſprüngliches Leben und ihre genaue Bedeutung zu erfaſſen und wieder aufleben zu laſſen — führte Winckelmann und andere dahin, eine Schönheit anzunehmen, die, vom ſiebenten Himmel herabgeſtiegen und geradewegs aus der göttlichen Idee ſtrömend, ſich in jenen Werken verkörpert hätte. Der Baumgartenianer Mendelsſohn hatte Gott die Schönheit abgeſprochen, der Neuplatoniker Winckelmann gab ſie ihm zurück und legte ſie ihm in den Schoß.

Die Schönheit und der Mangel an Bezeichnung

„Die Weiſen, welche den Urſachen des allgemeinen Schönen nachgedacht haben, da ſie dasſelbe in erſchaffenen Dingen erforſcht und bis zur Quelle der höchſten Schönheit zu gelangen geſucht,. haben dasſelbe in der vollkommenen Übereinſtimmung des Geſchöpfs mit deſſen Abſichten und der Teile unter ſich und mit dem Ganzen desſelben geſetzt. Da dieſes aber gleichbedeutend iſt mit der Vollkommenheit, für welches die Menſchheit kein fähiges Gefäß ſein kann, ſo bleibt unſer Begriff von der allgemeinen Schönheit unbeſtimmt und bildet ſich in uns durch einzelne Kenntniſſe, die, wenn ſie richtig ſind, geſammelt und verbunden uns die höchſte Idee menſchlicher Schönheit geben, welche wir erhöhen,

[1]) Zimmermann a. a. O., S. 302—309; von Stein, Entſtehung d. n. Äſth., S. 118.

je mehr wir uns über die Materie erhöhen können. Da ferner diese Vollkommenheit durch den Schöpfer allen Kreaturen in dem ihnen zukommenden Grade gegeben worden ist, ein jeder Begriff auf einer Ursache besteht, die außer in diesem Begriff in etwas anderem gesucht werden muß, so kann die Ursache der Schönheit nicht außer ihr, da sie in allen geschaffenen Dingen ist, gefunden werden. Eben daher und weil unsere Kenntnisse Vergleichungsbegriffe sind, die Schönheit aber mit nichts Höherem kann verglichen werden, rührt die Schwierigkeit einer allgemeinen und deutlichen Erklärung derselben." [1]) Aber die Erklärung der Schwierigkeit ist, „daß die höchste Schönheit in Gott ist". Der Begriff der menschlichen Schönheit wird um so vollkommener, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden, welches nur der Begriff der Einheit und der Unteilbarkeit von der Materie unterscheidet. Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durch das Feuer gezogener Geist, welcher versucht, ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der im Verstande der Gottheit entworfenen vernünftigen ersten Kreatur. „Die Formen eines solchen Bildes sind einfach und ununterbrochen und in dieser Einheit mannigfaltig, eben dadurch aber sind sie harmonisch." [2]) Zu diesen charakteristischen Eigenschaften der höchsten Schönheit kommt noch jene der Unbezeichnung hinzu. Die höchste Schönheit kann nicht mit Punkten oder Linien dargestellt werden, die nicht jene sind, die allein die Schönheit begründen. Ihre Form ist „weder dieser oder jener bestimmten Person eigen, noch drückt sie einen Zustand des Gemüts oder eine Empfindung der Leidenschaft aus, als welche fremde Züge in die Schönheit mischen und die Einheit unterbrechen". „Nach diesen Begriffen," so schließt Winckelmann, „soll die Schönheit sein wie das vollkommenste Wasser, aus dem Schoße der Quelle geschöpft, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesünder gedacht wird, weil es von allen fremden Teilen geläutert ist." [3])

Diese Schönheit wahrzunehmen, bedarf es einer besonderen Fähigkeit, die sicherlich nicht in den Sinnen liegt; eher wird es der Intellekt sein, wie Winckelmann bisweilen sagt, oder geradezu, wie er an anderer Stelle sagt, ein „feiner innerer Sinn", frei von allen Tendenzen und Leiden-

[1]) Gesch. der Kunst des Altertums, 1764 (Werke, Stuttgart 1847, Band I, l. IV, Kap. II, § 21, S. 131.

[2]) Ebd. § 22, S. 131—132.

[3]) Ebd. § 23, S. 132.

ſchaften des Triebes, der Freundſchaft, der Luſt. Und da es ſich darum handelt, ein gewiſſes immaterielles Etwas zu ergreifen, ſo darf es uns nicht wundernehmen, daß Winckelmann ſich bemüht, die Farbe als ein allzu ſinnliches Element, wo nicht ganz auszuſchließen, ſo doch herabzuſetzen, indem er ſie nicht für ein konſtituierendes Element der Schönheit, ſondern bloß für ein ſekundäres und mitwirkendes Element erklärt.[1]) Die wahre Schönheit iſt die Form, worunter Linien und Umriſſe zu verſtehen ſind: als ob Linien und Umriſſe nicht ebenfalls durch die Sinne wahrgenommen würden und als ob ſie dem Auge ohne irgend eine Farbe überhaupt erſcheinen könnten.

Widerſprüche und Kompromiſſe bei Winckelmann

Es iſt das Schickſal des Irrtums, daß er ſich, ſobald er ſich nicht einſiedleriſch in ein kurzes Aphorisma zurückzieht, in Widerſprüche verwickeln muß, ſowie er es verſucht, unter den konkreten Tatſachen und Problemen, ſo gut es eben geht, zu leben. Und ſo ſehr auch die „Geſchichte" Winckelmanns einen theoretiſchen Anſtrich hatte, ſo bewegte ſie ſich dennoch zwiſchen hiſtoriſchen und konkreten Tatſachen, denen er die eben dargeſtellte Idee der höchſten Schönheit anpaſſen mußte. Daß er Linienumriſſe gelten ließ, und wenn auch nur teilweiſe, und im zweiten Range auch die Farben, iſt bereits ein Kompromiß. Ein anderes Kompromiß wird mit dem Prinzip des Ausdrucks geſchloſſen. „Da es in der menſchlichen Natur keinen Mittelzuſtand zwiſchen Schmerz und Luſt gibt," und da ein lebendes Weſen, das von dieſen Empfindungen unberührt wäre, nicht denkbar iſt, „ſo muß die menſchliche Geſtalt im Zuſtand der Handlung und der Leidenſchaft dargeſtellt werden, und dies iſt es, was man in der Kunſt den Ausdruck nennt"; daher geht Winckelmann, nachdem er die Schönheit erledigt, zur Erörterung des Ausdrucks über.[1]) Ein drittes Kompromiß iſt das zwiſchen der höchſten Schönheit, die eine unteilbare und unveränderliche iſt, und den individuellen Schönheiten; Winckelmann zog dem weiblichen Körper den männlichen als vollkommeneren Ausdruck der höchſten Schönheit vor. Aber er konnte doch die Augen der unabweislichen Tatſache nicht verſchließen, daß es auch ſchöne Frauenkörper, ja ſelbſt ſchöne Tierkörper gibt.[2])

[1]) Ebd. § 19, S. 130–131.
[1]) Ebd. Buch IV, Kap. II, § 24.
[2]) Ebd. Buch V, Kap. II und VI.

A. R. Mengs

Der Freund und, man kann wohl sagen, der Mitarbeiter Winckelmanns war der Maler Rafael Mengs, der nicht weniger als sein archäologischer Landsmann von dem dringendsten Bedürfnis entbrannt war, zu entdecken, was das Schöne sei, dem sein Freund als Kritiker in den Werken anderer nachforschte, während er es als Künstler erzeugte. In Anbetracht — so schreibt Mengs in einem seiner Briefe (1778) — daß man über das eine der zwei grundlegenden Dinge, auf denen die Kunst des Malers beruht, nämlich die Nachahmung der Erscheinung, sehr viel geschrieben hat, während das zweite, die Wahl der schönsten Gegenstände, „von den Modernen kaum berührt worden ist, so daß wir ohne die griechischen Statuen in den Zeichenkünsten keine Ahnung davon hätten", „so las, erforschte und betrachtete ich alles, wovon ich dachte, daß es mir über diesen Stoff Licht geben könnte; aber ich war nie befriedigt, denn entweder war von schönen Dingen die Rede, oder von Eigenschaften, die Attribute der Schönheit sind, oder man wollte, wie man wohl zu sagen pflegt, das Dunkle durch das Dunkelste erklären, oder das Schöne ward mit dem Angenehmen verwechselt, so daß ich es schließlich unternehmen wollte, für mich selbst zu suchen, was denn diese Schönheit sei".[1])

Von seinen mannigfachen Schriften über das Thema erschien eine noch bei seinen Lebzeiten, auf das Drängen Winckelmanns und von diesem besorgt (1766), viele andere posthum (1780), und alle wurden wiederholt gedruckt und in verschiedene Sprachen übersetzt. „Ich treibe seit langer Zeit auf einem großen Meere," sagt er in der Schrift „Träume über die Schönheit", „ich suche die Erkenntnis des Schönen und finde mich immer weit von jedem Ufer und zweifelhaft, wohin ich meinen Lauf zu richten habe. Ich blicke um mich, und der Ausblick verfließt ins Unendliche des endlosen Stoffes."[2]) In der Tat scheint er nie zu einer Formel gelangt zu sein, die ihn befriedigt hätte, doch stimmen seine Ansichten im Wesen mit denen Winckelmanns überein. „Die Schönheit besteht in der Vollkommenheit der Malerei nach den Begriffen, welche wir uns davon machen. Da in Gott allein die Vollkommenheit anzutreffen ist, so macht auch die Schönheit eine Eigenschaft der Gottheit aus." Sie

---

[1]) Brief vom 2. Januar 1778 (Opere, Rom 1787, II, 355—356). Dieses Zitat ist aus dem Italienischen übersetzt.

[2]) Op. I, 206. Auch die Zitate aus dieser Schrift sind aus dem Italienischen übersetzt, da das deutsche Original mir nicht zugänglich war. Anm. d. Übers.

ist „die sichtbare Idee der Vollkommenheit und verhält sich zur Vollkommenheit wie der sichtbare Punkt zum mathematischen". Unsere Ideen folgen aus der Bestimmung, die der Schöpfer den Dingen geben wollte, daher die Vielfältigkeit der Schönheit. Mengs sieht dieses Urbild der Dinge meist in der natürlichen Spezies; so „nennen wir denjenigen Stein, von dem wir den Begriff haben, daß er einfarbig sein soll, schlecht und häßlich, wenn er einige Flecken hat" und umgekehrt; „ein Kind wäre häßlich, wenn es wie ein erwachsener Mensch gestaltet wäre. Ein Mann ist häßlich, wenn seine Bildung weiblich ist, und das Weib ebenfalls, wenn es einer Mannsperson gleicht." Sonderbarerweise sagt er aber auch: „So wie unter allen Steinen nur eine einzige Art vollkommen ist, nämlich der Diamant; unter allen Metallen nur das Gold; und unter allen lebenden Geschöpfen der Mensch das vollkommenste ist, ebenso findet sich auch in jedem Geschlecht ein großer Unterschied und die Vollkommenheit ist sehr selten."[1]) In den „Träumen über die Schönheit" betrachtet er diese als „eine mittlere Disposition, die einen Teil von Vollkommenheit und einen Teil Wohlgefälligkeit in sich schließt" und so ein tertium quid bildet, das von beiden verschieden ist und einen Namen für sich verdient. Vier sind die Quellen der Malerkunst: die Schönheit, der Ausdruck („die Kunst, durch alle Arten von äußerlichen Merkmalen die Leidenschaften gehörig an den Tag zu legen"), die Wohlgefälligkeit nebst der Harmonie und das Kolorit; die erste ist bei den Alten zu finden, der zweite bei Raffael, die dritte bei Correggio, das vierte bei Tizian. Von dieser Künstlerkneipenempirik erhebt er sich nur, um zu deklamieren: „Ich fühle die Macht des Schönen, die mich treibt, o Leser, dir zu sagen, was ich fühle. Schön ist die ganze Natur und schön ist die Tugend; schön sind die Formen, die Proportionen; schön die Erscheinungen und schön auch die Bewegungen; schöner noch ist die Vernunft, und der erste Grund ist größer als alles!"[2])

G. E. Lessing

Ein Echo der Ideen Winckelmanns mit manchen Änderungen, vor allem mit minderer metaphysischer Resonanz, sind die Lessings (1766), des großen Erneuerers der Literatur und des nationalen Geistes im Deutschland seiner Zeit. „Der Endzweck der Kunst" ist für Lessing „das Ver-

[1]) Betrachtungen über die Schönheit und den guten Geschmack in der Malerei. I. T.: Von der Schönheit, C. I—IV. Hinterlassene Werke ed. Prange. Halle 1786. 3 Bd., S. 14—24.

[2]) Op. I, 197, 161, 206.

gnügen", und da das Vergnügen „entbehrlich" sei, so hielt er es für recht, daß der Gesetzgeber der Kunst nicht jene Freiheit lasse, ohne die die Wissenschaft nicht auskommen könne, weil sie die Wahrheit sucht, als etwas für den Geist Notwendiges. Die Malerei war für die Griechen „die Nachahmung schöner Körper" und muß es ihrem Wesen nach sein. „Der hellenische Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne und das Schöne niederer Gattungen war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Übung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werk entzücken. Er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringt, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler als der Endzweck der Kunst."[1]) Aus der Malerei ist alles auszuschließen, was mißfällig und ungestaltet ist. „Die Malerei als nachahmende Fertigkeit kann die Häßlichkeit ausdrücken; die Malerei als schöne Kunst will sie nicht ausdrücken; als jener gehören ihr alle sichtbaren Gegenstände zu; als diese schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken."[2]) Wenn hingegen die Häßlichkeit vom Dichter nachgebildet werden kann, so ist es deshalb, weil sie in der „Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird und gleichsam von der Seite ihrer Wirkung Häßlichkeit zu sein aufhört". „Was er für sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als eine Ingredienz, um gewisse vermischte Empfindungen (das Lächerliche, das Schreckliche) hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen unterhalten muß."[3]) In der Dramaturgie (1667) steht Lessing auf dem Boden der aristotelischen Poetik; es ist bekannt, daß er nicht bloß an die Regeln im allgemeinen glaubte, sondern die des Aristoteles geradezu für zweifellos hielt, wie die Lehrsätze des Euklid. Seine Polemik gegen die französischen Schriftsteller und Kritiker wird im Namen der Wahrscheinlichkeit geführt, die nicht historische Genauigkeit sein soll. Er faßte das Allgemeine gleichsam als einen Durchschnitt dessen, was sich in den Individuen darstellt, und die Katharsis als eine „Umwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten", indem er es als unzweifelhaft annahm, daß es Ziel aller

[1]) Laokoon II.
[2]) Ebd. XXIV.
[3]) Ebd. XXIII.

Poesie sein müsse, die Liebe zu Tugend einzuflößen.[1]) Ein Beispiel Winckelmanns ließ ihn in seiner Theorie der bildenden Kunst den Begriff der idealen Schönheit einführen. „Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Malerei. Die höchste körperliche Schönheit also ihre höchste Bestimmung. Die höchste körperliche Schönheit existiert nur in dem Menschen und auch in diesem nur vermöge des Ideals. Dieses Ideal findet bei den Tieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht statt." Der Blumen- und Landschaftsmaler gehört nicht in die wahre Kunst. „Er ahmet Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind; er arbeitet also bloß mit dem Auge und mit der Hand; und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Anteil." Dennoch zog er den Landschaftsmaler „demjenigen Historienmaler vor, der, ohne seine Hauptabsicht auf die Schönheit zu richten, nur Klumpen Personen malt, um seine Geschicklichkeit in dem bloßen Ausdruck und nicht in dem der Schönheit untergeordeten Ausdruck zu zeigen".[2]) Was das Ideal der körperlichen Schönheit betrifft, so „besteht es vornehmlich in dem Ideal der Form, doch auch mit in dem Ideale der Karnation und des permanenten Ausdrucks. Die bloße Kolorierung und der transitorische Ausdruck haben kein Ideal, weil die Natur selbst sich nichts Bestimmtes vorgesetzt hat."[3]) Und wenn er seine innerste Ansicht verrät, so zeigt er sich dem Kolorit überhaupt abgeneigt und findet in den Zeichnungen der Maler „einen Geist, ein Leben, eine Freiheit, eine Zärtlichkeit, die man in ihren Malereien vermißt", und er fragt, „ob wohl der bewundernswürdigste Koloriste uns für allen diesen Verlust schadlos halten kann"? und „ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst mit Ölarben zu malen, möchte gar nicht sein erfunden worden"?[4])

Die Vertreter der idealen Schönheit

Die „ideale Schönheit", wunderlich zusammengesetzt aus einer göttlichen Quintessenz und zarten Feder- und Pinselstrichen, dieser merkwürdige akademische Mystizismus, hatte Erfolg. Auch in Italien, wo Winckelmann und Mengs arbeiteten (mehrere ihrer Schriften verfaßten sie in italienischer Sprache), redete man viel davon unter Künstlern, Archäologen und Kunstliebhabern. Der Architekt Francesco Milizian behauptete,

[1]) Hamburgische Dramaturgie stellenw., bes. 11. 18. 24. 78. 89. Stück.
[2]) Laokoon, Nachlaß C. 8. Laok. ed. Blümner. Berlin 1880, S. 440—441.
[3]) Ebd. S. 399.
[4]) Ebd. S. 469.

den „Prinzipien Sulzers und Mengs'" zu folgen.[1]) Der Spanier D'Azara, der in Italien lebte, veröffentlichte die Werke Mengs' mit Anmerkungen und stellte auch seinerseits eine Definition der Schönheit als „der Verbindung des Vollkommenen und des Wohlgefälligen, die beide erkenntlich gemacht sind", auf;[2]) ein anderer Spanier, der Jesuit Arteaga, einer der vielen, die sich nach Italien geflüchtet hatten, schrieb über „die ideale Schönheit" (1789).[3]) Der Engländer Daniel Webb, der nach Italien gekommen war und Mengs kennen gelernt hatte, hörte ihn seine Ideen über das Schöne auseinandersetzen, bemächtigte sich ihrer und entwickelte sie in einem Buche.[4]) Aus seinem italienischen Kreise erhob sich (1764) eine erste Stimme der Opposition gegen die Lehre von der „idealen Schönheit" und ein Protest zugunsten des Charakteristischen als Prinzip der Kunst.

G. Spalletti und das Charakteristische

Anders, glaube ich, kann man das Werkchen Giuseppe Spallettis nicht betrachten, das unter dem Titel „Essay über die Schönheit" in Form eines Briefes an Mengs erschien, mit dem der Autor in „der Einsamkeit von Grottaferrata" über das Thema gesprochen hatte, und der ihn angeeifert hatte, seine Ideen schriftlich darzulegen.[5]) Die Polemik ist zwar nicht offen erklärt, aber in jeder Seite verborgen. „Die Wahrheit im allgemeinen, vom Künstler richtig wiedergegeben, ist der Gegenstand der Schönheit im allgemeinen. Wenn die Seele jene charakteristischen Eigenschaften wiederfindet, die dem, was darzustellen versucht wird, vollkommen entsprechen, dann hält sie das Werk für schön, selbst bei den Werken der Natur: wenn sie z. B. einen trefflich gebauten Mann sieht, der ein wunderbar schönes Frauengesicht hat, so daß sie in Zweifel gerät, ob sie den Gegenstand für einen Mann oder ein Weib erklären muß, so wird sie diesen Mann eher für häßlich erklären, weil die charakteristische Eigenschaft der Wahrheit fehlt. Und „das kann man von dem Schönen

[1]) Dell' arte de vedere nelle belle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs, Venedig 1781.

[2]) D'Azara bei Mengs, Opere I, 168.

[3]) Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitacion, Madrid 1789.

[4]) Ricerche sulle bellezze della pittura (ital. Uebers., Parma 1804); s. auch D'Azara, Vita del Mengs in Opere I, 27.

[5]) Saggio sopra la Bellezza, datiert Grottaferrata, 14. Juli 1764, anonym erschienen in Rom 1765.

n der Natur sagen; noch viel mehr gilt es vom Schönen in der Kunst. Der Genuß, den die Schönheit verursacht, ist ein geistiger Genuß, ist der Genuß an der Erkenntnis des Wahren; auch vor unangenehmen Dingen, die in charakteristischer Weise dargestellt sind, „genießt der Mensch die Erweiterung seiner Erkenntnisse"; dadurch, daß die Schönheit der Seele Ähnlichkeit, Ordnung, Ebenmaß, Harmonie und Mannigfaltigkeit gewährt, gewährt sie ihr ein geräumiges Feld, auf dem sie eine unendliche Reihe von Schlußfolgerungen aufbauen kann, und so denkend und schließend wird sie sich ihrer selbst erfreuen und sowohl an dem Gegenstand, der ihr den Anlaß zu solcher Freude gibt, als auch an der Empfindung der eigenen Vollkommenheit". Darum kann man das Schöne definieren als „jene dem beobachteten Gegenstand inhärente Gestaltung, die ihn uns mit unfehlbarer Charakteristik so darstellt, wie er selbst erscheinen muß".[1]) Weit besser als der falsche Tiefsinn Winckelmanns und Mengs' gefällt uns der gesunde Menschenverstand dieses unbekannten Spalletti, der die aristotelische Lehre gegen den wiedererstandenen Neuplatonismus vertrat.

Schönheit und Charakteristik: Hirt, Meyer, Goethe

Und es bedurfte einer guten Reihe von Jahren, bevor sich ein ähnlicher Protest auch in Deutschland erhob; es geschah nicht vor dem Jahre 1797, in welchem der Kunsthistoriker Aloys Hirt unter Berufung auf die antiken Denkmäler, die alle Formen auch des Gewöhnlichsten und Häßlichsten darstellen, die ideale Schönheit als Kunstprinzip leugnete. Desgleichen leugnete er das Prinzip der Abschwächung des Ausdrucks und seiner Unterordnung unter die ideale Schönheit, an deren Stelle er das einfache Prinzip des Charakteristischen setzte, das ebenso auf Götter und Helden, wie auf die Tiere anwendbar ist. Der Charakter ist jene Individualität, durch welche Form, Bewegung, Zeichen, Physiognomie und Ausdruck, Lokalfarben, Licht und Schatten und Helldunkel sich unterscheiden, und zwar in der Weise, in der es der gegebene Gegenstand verlangt.[2]) Ein anderer Kunsthistoriker, Heinrich Meyer, der von Winckelmann ausging und einen Weg des Kompromisses einschlug, ließ schließlich neben dem Ideal des Menschen und den Idealformen der verschiedenen Tiere auch ein Ideal der Bäume und der Landschaft zu und suchte einen Mittelweg,

[1]) Ebd. bes. §§ 8, 12, 15, 17, 19, 34.

[2]) Über das Kunst-Schöne in der Zeitschrift Die Horen, 1797, vgl. Hegel, Vorl. über Ästh. I, 24 und Zimmermann, Gesch. der Ästh., S. 356—357.

auf dem er Hirt entgegentreten wollte. Und Wolfgang Goethe, vergessend seiner Jugendzeit, in der er einen Hymnus auf die gotische Baukunst zu singen gewagt, suchte nun, insbesondere nach seiner italienischen Reise, ganz von Griechenland und Rom erfüllt (1798), gleichfalls einen Mittelweg zwischen der Schönheit und dem Ausdruck und gelangte zuletzt zur Anschauung, daß ein gewisser charakteristischer Inhalt dem Künstler eine Schönheitsform liefere, die er entwickeln und zu vollkommener Schönheit erheben müsse. Das Charakteristische wäre demnach nur der Ausgangspunkt, das Skelett oder Knochengerüst, und das Schöne das Resultat der künstlerischen Arbeit: man muß demnach vom Charakteristischen ausgehen, um zum Schönen zu gelangen.[1])

VIII

Imanuel Kant

Alle diese Schriftsteller, Winckelmann, sowie Mengs, Hume und Hogarth, Lessing und Goethe, waren, die Wahrheit zu sagen, keine Philosophen, noch waren es jene, die wie Meier Philosophen sein wollten oder jene, die zum mindesten mehr natürliche Anlage dazu hatten, wie Herder und Hamann. Um in der europäischen Geistesgeschichte nach Giambattista Vico wieder eine im höchsten Sinne spekulative Veranlagung zu finden, müssen wir bis zu Imanuel Kant schreiten, zu dem uns die Reihenfolge unserer Darstellung eben führt.

Kant und Vico

Daß Kant das Problem Vicos wieder aufnahm (wohl verstanden, nicht im Sinne historischer Abhängigkeit, sondern nur eines geistigen Zusammenhangs), das ist bereits von anderen bemerkt worden.[2]) Mit welchen Vorteilen und Nachteilen und zu welchen Entdeckungen er dabei gelangte, das im Zusammenhang zu untersuchen geht über den Rahmen unserer gegenwärtigen Aufgabe hinaus. Hier müssen wir uns auf das beschränken, was er auf dem speziellen Gebiet der Ästhetik hervorgebracht hat.

Und wir wollen die Schlüsse unserer Untersuchung vorausschicken und sogleich sagen, daß, wenn Kant für die Entwickelung des deutschen ästhe-

[1]) Goethe, Der Sammler und die Seinigen (Werke ed. Goedecke, Band XXX).

[2]) B. Spaventa, Prolus. e introd. alle lezioni di filosofia, Neapel 1862, S. 83—102; Scritti filosofici, ed. Gentile, S. 139—145, 303—307.

tischen Geistes die größte Bedeutung hatte, wenn sein Werk über Ästhetik zu jenen gehörte, die die größte Wirkung ausgeübt, und wenn in jenen Geschichten der Ästhetik, die vom deutschen Standpunkt geschrieben und die insofern verstümmelt sind, als ihnen fast die ganze Entwickelungsgeschichte des europäischen Geistes vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert fehlt, wenn in solchen Werken Kant als derjenige dargestellt werden kann, der das Problem der Ästhetik entdeckte oder löste oder wenigstens der Lösung nahe brachte: so wird doch das Urteil, das in einer umfassenden, vorurteilsfreien und allgemeinen Geschichte der Wissenschaft über ihn gefällt werden muß, in einer Geschichte, in der nicht der Erfolg der Bücher und der Einfluß der Völker berücksichtigt wird, sondern der innere Wert der Ideen, ein hiervon ziemlich verschiedenes sein. Wenn er Vico glich, was den Ernst und die Hartnäckigkeit anbelangt, mit der er über die ästhetischen Vorgänge nachdachte, und in einer glücklicheren Lage war als Vico, insofern er über ein reiches und mannigfaltiges Material vorhergehender Versuche und Erörterungen verfügte, so war er ihm doch wieder unähnlich und minder erfolgreich insofern, als er auf diesem Gebiet nicht nur nicht zur Wahrheit gelangte, sondern nicht einmal dazu gelangte, seine Gedanken in das notwendige System und in die notwendige Einheit zu bringen.

Gleichheit des Kunstbegriffs bei Kant und Baumgarten

Und in der Tat, welche Auffassung hatte Kant von der Kunst? Die Antwort wird vielleicht denen seltsam scheinen, die sich an die ausführliche und hartnäckige Polemik erinnern, die er gegen die Wolffische Schule und gegen den Begriff der Schönheit als einer undeutlich wahrgenommenen Vollkommenheit führt; aber die Auffassung, die Kant von der Kunst hatte, war im wesentlichen die gleiche, wie jene Baumgartens und der Wolffischen Schule. Sein Geist war in dieser Schule erzogen worden; auf Baumgarten hielt er allezeit große Stücke, und noch in der „Kritik der reinen Vernunft" nennt er ihn den „ausgezeichneten Forscher";[1]) bei seinen Universitätsvorlesungen über Metaphysik bediente er sich seines Textes, sowie er sich des Textes Meiers für seine Vorlesungen über Logik (Vernunftlehre) bediente. Schon daraus ergibt sich, daß Logik und Ästhetik oder Kunstlehre auch Kant als verwandte Disziplinen erschienen. So bezeichnet er sie denn auch in dem Programm seiner Vorlesungen von 1765,

[1]) „Kritik der reinen Vernunft" ed. Kirchmann I, 1, § 1, Anm.

in welchem er ſich vornahm, in der Kritik der Vernunft „auch einen Blick auf die des Geſchmacks“, das heißt der Äſthetik zu werfen, da die Geſetze der einen der anderen nützen und ſie ſich gegenſeitig aufklären.

Kants „Vorleſungen“

In ſeinen Univerſitätsvorleſungen unterſchied er zwiſchen äſthetiſcher Wahrheit und logiſcher Wahrheit, ganz wie Meier: Er zitierte ſogar das Beiſpiel des ſchönen roſigen Mädchengeſichts, das deutlich, das heißt in einem Mikroſkop, geſehen aufhört ſchön zu ſein.[1]) Er ſagte, es ſei äſthetiſch wahr, daß der Menſch nach ſeinem Tode nicht wieder auferſtehen könne, ob dies gleich der logiſchen und moraliſchen Wahrheit widerſpreche. Es ſei äſthetiſch wahr, daß die Sonne ſich im Meere bade, obgleich dies logiſch und objektiv unwahr ſei. In welchem Grade ſich die logiſche Wahrheit mit der äſthetiſchen verbinden müſſe, das hätte noch kein Gelehrter beſtimmen können und auch nicht die größten Äſthetiker. Aber die logiſchen Begriffe müſſen ſich in äſthetiſche Formen kleiden, um zugänglich zu werden, und dieſes Kleid wird nur in den Vernunftwiſſenſchaften abgeworfen, die nach Tiefe ſtreben. Die äſthetiſche Gewißheit iſt eine ſubjektive; für ſie genügt die Autorität, das heißt die Berufung auf die Meinung großer Menſchen. Die äſthetiſche Vollkommenheit muß infolge unſerer Schwäche, weil wir dermaßen ans Sinnliche gebunden ſind, oft dazu beihelfen, uns die Gedanken klar zu machen. Dazu dienen die Beiſpiele und Bilder: die äſthetiſche Vollkommenheit iſt ein *Vehikel* der logiſchen, der Geſchmack iſt dem Intellekt *analog*. Es gibt logiſche Wahrheiten, die keine äſthetiſchen Wahrheiten ſind. Andererſeits muß man aus der abſtrakten Philoſophie alle Ausrufungen und andere Gefühlserregungen verbannen, die der äſthetiſchen Wahrheit eigen ſind. Die Poeſie iſt ein harmoniſches Spiel von Gedanken und Empfindungen. Poeſie und Beredſamkeit unterſcheiden ſich dadurch, daß in der erſteren ſich die Gedanken nach den Empfindungen richten und in der Beredſamkeit das Gegenteil geſchieht. Kant bemerkt gelegentlich in dieſen Vorleſungen, daß die Poeſie der Beredſamkeit vorausgeht, weil die Empfindungen vor den Gedanken kommen; und er weiſt (vielleicht unter Herders Einfluß) auf die orientaliſchen Völker hin, denen es an Begriffen fehlt und deren poetiſchen Werken es daher, ſo reich ſie an Bildern ſind, an der Idee der Einheit und an Geſchmack gebricht. Dichtungen, die auf dem bloßen

[1]) S. oben Seite 236.

Spiel der Empfindungen beruhen, sind wohl möglich, gleich den Liebesdichtungen; die wahre Poesie verachtet diese Arbeiten, die sich um Empfindungen gruppieren, die jeder aus sich selbst hervorbringen kann. Die wahre Poesie muß die Tugend und die intellektuelle Wahrheit sinnlich wahrnehmbar machen, wie es Pope z. B. in seinem Essay über den Menschen getan, in dem er die Poesie durch die Vernunft zu beleben versucht hat. An einer anderen Stelle sagt er geradezu, daß die logische Vollkommenheit die Basis von allen übrigen und daß die ästhetische nur eine Verzierung der logischen sei. Von der letzteren dürfe man wohl einen Teil weglassen, um dem Publikum eine Konzession zu machen und populär zu werden; aber man dürfe sie nicht fälschen oder entstellen.[1])

Das ist reiner Baumgartenianismus. Aber man könnte einwenden, daß diese Vorlesungen ein Stadium darstellen, das in der geistigen Entwickelung Kants überwunden wurde, und daß sie nur seine exoterische Lehre enthalten, nicht die wirkliche und esoterische, die in der „Kritik der Urteilskraft" niedergelegt ist (1790). Und um uns nicht in einen solchen Streit zu verlieren, wollen wir diese Schnitzel aus seinen Vorlesungen (die übrigens bisweilen viel Licht auf den Sinn mancher seiner Ausdrücke und Formeln werfen) beiseite lassen, wollen auch nicht erst untersuchen, welche Seiten und Stellen in der Kritik der Urteilskraft auf Baumgarten und Meier zurückzuführen sind; wer die Bücher dieser Wolffianer gelesen hat und dann zur Kritik der Urteilskraft übergeht, hat oft den Eindruck, die Umgebung nicht gewechselt zu haben. Aber gerade in der Kritik der Urteilskraft finden wir bei scharfer Untersuchung die klarste Bestätigung, daß Kant die Kunst stets in der gleichen Weise wie Baumgarten aufgefaßt, nämlich als *sinnliche und phantastische Bekleidung eines intellektuellen Begriffs*.

Die Kunst in der Kritik der Urteilskraft

Die Kunst ist für Kant nicht reine (freie) Schönheit, die keine Begriffe voraussetzt, sondern *anhängende, adhärente* Schönheit, die einen Begriff voraussetzt und an dem Begriff haftet.[2]) Sie ist das Werk des *Genies*, des Vermögens der Darstellung *ästhetischer Ideen*.

---

[1]) Stellen aus Kants Vorlesungen im Jahre 1764 und in den folgenden Jahren bei O. Schlapp. Kants Lehre vom Genie, insbesondere S. 17, 58, 59, 79, 93, 96, 131—134, 136—137, 222, 225, 231—232 usw.

[2]) „Kritik der Urteilskraft", ed. Kirchmann § 16.

Die ästhetische Idee ist „eine einem gegebenen Begriff beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit der Teilvorstellungen in dem freien Gebrauch derselben verbunden ist, daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, der also viel Unnennbares zu einem Begriff hinzudenken läßt, davon das Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt und mit der Sprache als bloßem Buchstaben Geist verbindet". Das Genie hat demnach die Einbildungskraft und den Verstand zu konstitutiven Elementen. Es besteht „in dem glücklichen Verhältnisse, welches keine Wissenschaften lehren und kein Fleiß erlernen kann, zu einem gegebenen Begriff Ideen aufzufinden und andererseits zu diesen den Ausdruck zu treffen, durch den die dadurch bewirkte subjektive Gemütsstimmung als Begleitung eines Begriffs anderen mitgeteilt werden kann". Kein Begriff ist der ästhetischen Idee adäquat, sowie dem Begriff keine Darstellung der Einbildungskraft adäquat sein kann. Beispiele für solche ästhetische Attribute sind der Adler Jupiters mit dem Blitz in den Klauen und der Pfau der prächtigen Himmelskönigin. „Sie stellen nicht wie die logischen Attribute, was in unseren Begriffen von der Erhabenheit und Majestät der Schöpfung liegt, sondern etwas anderes dar, was der Einbildungskraft Anlaß gibt, sich über eine Menge von verwandten Vorstellungen zu verbreiten, die mehr denken lassen, als man in ihnen durch Worte bestimmten Begriffen ausdrücken kann, und geben eine ästhetische Idee, die jener Vernunftidee statt logischer Darstellung dient, eigentlich aber, um das Gemüt zu beleben, indem sie ihm die Aussicht in ein unabsehliches Feld verwandter Vorstellungen eröffnet." Es gibt einen modus logicus und einen modus aestheticus, die eigenen Gedanken auszudrücken. Für den ersteren ist charakteristisch, daß er bestimmte Prinzipien befolgt, für den zweiten, daß er kein anderes Richtmaß hat, als das Gefühl der Einheit der Darstellung.[1]) Mit der Einbildungsbildungskraft, dem Verstand und dem Geist muß sich noch der Geschmack verbinden, der die Einbildungskraft dem Verstand anpaßt.[2]) Die Kunst kann daher auch das Häßliche in der Natur darstellen: die künstlerische Schönheit ist nicht „ein schönes Ding, sondern eine schöne Vorstellung von einem Dinge"; obgleich diese Darstellungen des Häßlichen ihre Schranken haben, je nach den Künsten (dies ist eine Reminiszenz aus Lessing und Winckelmann), und eine absolute Grenze im Ekelhaften

[1]) Kritik der Urteilskraft § 49.
[2]) Ebenda § 50.

und Widerlichen, das die Vorstellungen selbst vernichtet.[1]) Auch in der Natur gibt es eine adhärente Schönheit, für die das rein ästhetische Urteil nicht genügt, sondern auch ein Begriff nötig ist. Die Natur erscheint dann selbst als ein Kunstwerk, und zwar einer übermenschlichen Kunst: „das teleologische Urteil dient dem ästhetischen zur Grundlage und Bedingung." Wenn z. B. gesagt wird, „das ist ein schönes Weib", so will das in der Tat nichts anderes sagen, als: „die Natur stellt in ihrer Gestalt die Zwecke im weiblichen Bau schön vor"; so muß man dann noch über die bloße Form auf einen Begriff hinaus sehen, „damit der Gegenstand auf solche Art durch ein logisch bedingtes ästhetisches Urteil gedacht werde".[2]) Auf diese Weise bildet sich das Ideal der Schönheit der menschlichen Gestalt als der Ausdruck eines sittlichen Lebens.[3]) Daß es außerdem künstlerische Produkte ohne Begriffe gäbe, die den „freien Naturschönheiten", den Blumen und manchen Vögeln (Papagei, Kolibri, Paradiesvogel) vergleichbar sind, gibt Kant zu; die Konturenzeichnungen, das Laubwerk zu Einfassungen, schließlich die musikalischen Phantasien ohne Text stellen nichts vor, kein Objekt, das unter einen bestimmten Begriff zu fassen wäre, und sind daher unter die freien Schönheiten zu zählen.[4]) Aber hieße das nicht, sie aus der wahren und eigentlichen Kunst ausschließen, dem Werk des Genies, das nach Kant Einbildungskraft und Verstand verbinden sollte?

Die Phantasie im System Kants

Dies ist Baumgarten auf einen höheren Ton gestimmt, konzentrierter, ausgearbeiteter, mit mehr suggestiver Kraft, so daß es scheinen könnte, als sollte jeden Augenblick eine ganz andere Auffassung der Kunst daraus zum Vorschein kommen, aber es bleibt immer Baumgarten; aus jenem intellektualistischen Gitter wird nie herausgeschritten. Und wie wäre ein Herausschreiten auch möglich? Im Kantschen System, in seiner Philosophie des Geistes fehlt ein vollständiger Begriff der Phantasie. Man werfe einen Blick auf die Tabelle der geistigen Fähigkeiten, die dem Abschnitt vom Vermögen des Gemüts in der Kritik der Urteilskraft vorausgeht. Kant unterscheidet ein Erkenntnisvermögen, ein Gefühl der Lust und Unlust und ein Begehrungsvermögen; dem ersten entspricht der Verstand, dem zweiten

[1]) Ebenda § 48.
[2]) Ebenda § 48.
[3]) Ebenda § 17.
[4]) Ebenda § 16.

(die teleologische und ästhetische) Urteilskraft und dem dritten die Vernunft.[1]) Die Einbildungskraft gehört nicht zu den geistigen Vermögen, sie wird unter die Empfindungsvorgänge verwiesen. Er kennt ein Reproduzieren und ein Kombinieren, aber nicht die Einbildungskraft, die im eigentlichen Sinne produktiv ist, die Phantasie.[2]) Das Genie ist, wie wir gesehen haben, für ihn ein Zusammenwirken verschiedener Kräfte.

Die Form der Anschauung und die transzendentale Aesthetik

Und doch hatte Kant eine vage Ahnung davon, daß der Verstandestätigkeit ein Vorgang vorausgehen müsse, der nicht der einfache Empfindungsvorgang ist, sondern eine andere Tätigkeit, die wohl theoretisch, aber nicht intellektuell ist. Diese Tätigkeit begegnete ihm nicht, als er über die Kunst im engeren Sinne nachdachte, wohl aber, als er den Erkenntnisvorgang untersuchte. Er spricht von ihr nicht in der Kritik der Urteilskraft, sondern im ersten Abschnitt der Kritik der reinen Vernunft, im ersten Teil der transzendentalen Elementarlehre. Die Empfindungen, bemerkt er daselbst, können in den Geist nur eintreten, wenn dieser ihnen eine Form gibt. Diese Form, die nicht die rohe Materie der Empfindung ist, ist aber auch nicht das, was der Verstand hinzufügt (Begriff), es ist reine Intuition (Anschauung), es ist die Gesamtheit aller Prinzipien der Sinnlichkeit a priori. „Es muß also eine Wissenschaft geben, die den ersten Teil der transzendentalen Elementarlehre ausmacht, im Gegensatz derjenigen, welche die Prinzipien des reinen Denkens enthält und transzendentale Logik genannt wird." Und mit welchem Namen tauft er diese Wissenschaft? Er nennt sie gerade die transzendentale Ästhetik. Ja in einer Anmerkung nimmt er sogar diesen Namen für die von ihm angedeutete Wissenschaft ausdrücklich in Anspruch und verwirft, den bei den Deutschen eingebürgerten Gebrauch dieses Wortes für die „Kritik des Geschmacks zu verwenden, die niemals eine Wissenschaft werden kann". So, sagt er, würden wir auch der Sprache und dem Sinn der Alten näher treten, bei denen die Einteilung der Erkenntnis in αἰσθητά und νοητά sehr berühmt war.[3])

---

[1]) Was die historische Entstehung dieser Dreiteilung anbelangt vgl. die Bemerkungen bei Schlapp a. a. O., S. 150—153.

[2]) Siehe auch Anthropologie ed. Kirchmann §§ 26—31; vergleiche Schlapp a. a. O., S. 296.

[3]) Kritik der reinen Vernunft, Buch I, § 1, Anm.

Nur verfällt Kant, nachdem er die Notwendigkeit einer Wissenschaft von der Form der Empfindungen oder von der reinen Anschauung, von der rein anschauenden Erkenntnis so scharf gefordert, wie uns scheint, in einen schweren Irrtum, eben weil er keine scharfe Vorstellung vom Wesen der ästhetischen Fähigkeit oder der Kunst, die die wahre, reine Anschauung ist, hatte. Die Form der Sinnlichkeit, die reine Anschauung, läßt sich für ihn auf die zwei Kategorien oder Funktionen des Raumes und der Zeit zurückführen. Aus dem Chaos der Empfindungen gelangt der Geist zur Ordnung der Empfindungen in Raum und Zeit.[1]) Wir haben schon früher gesagt, daß Raum und Zeit als solche keine Kategorien oder Funktionen, sondern nachträgliche und komplizierte Bildungen sind.[2]) Kant betrachtete als die Materie der Empfindung die Härte, die Undurchdringlichkeit, die Farbe usw.; aber der Geist sondert die Farbe und die Härte insoweit ab, als er den Empfindungen bereits eine Form gegeben hat. Die Empfindungen, soweit sie rohe Materie sind, stehen außerhalb des Geistes, sie sind eine Grenze. Farbe, Härte, Undurchdringlichkeit sind bereits geistige Arbeiten, ästhetische Tätigkeit in ihrer rudimentären Offenbarung. Die Phantasie als charakterisierende oder qualifizierende Kraft, welche die ästhetische Tätigkeit ist, hätte in der Kritik der reinen Vernunft die Stelle einnehmen sollen, die jetzt von der Abhandlung über Raum und Zeit eingenommen wird, und die wahre transzendentale Ästhetik bilden sollen, die ihrerseits den Prolog für die Logik bildet. Dann hätte Kant Leibniz und Baumgarten berichtigt und sich mit Vico getroffen.

Theorie der Schönheit — (bei Kant von der Kunst geschieden)

Seine so oft ausgesprochene Opposition gegen die Wolffische Schule betrifft nicht den Begriff der Kunst, sondern den der Schönheit, die in der Anschauung Kants von der ersteren scharf geschieden wird. Er verwarf vor allem die Bezeichnung der Empfindung als eine undeutliche Erkenntnis im Gegensatz zur intellektuellen Erkenntnis. Er betrachtete das mit gutem Recht als eine Verfälschung des Begriffs der Sinnlichkeit: ein Begriff, wie undeutlich er auch sein mag, bleibt immer Begriff, wenigstens der Keim eines Begriffes, und ist niemals eine An-

[1]) Ebenda §§ 1—8.
[2]) Theoretischer Teil, S. 6—8.

schauung.[1]) Aber er leugnet außerdem, daß die reine Schönheit einen Begriff enthielte und daher eine sinnlich wahrgenommene Vollkommenheit sein könnte. Diese Untersuchung ist mit der anderen über die Natur der Kunst in der Kritik der Urteilskraft verflochten und umfaßt sie und überwindet sie, ohne daß die zwei sich miteinander verschmelzen. Kant besaß die genaueste Kenntnis aller jener, die im achtzehnten Jahrhundert über das Schöne und über den Geschmack geschrieben, wie man aus seinen Vorlesungen erkennen kann, wo er sie alle zitiert und verwendet.[2]) Die meisten von diesen waren Sensualisten, insbesondere die Engländer; andere Intellektualisten; manche, wie wir gesehen haben, verfielen dem Mystizismus. Kant, der von Anfang an im ästhetischen Problem zum Sensualismus hinneigt, endigt zuletzt als Gegner der Sensualisten sowohl als der Intellektualisten. Diese Entwickelung ergibt sich aus seinen Betrachtungen über das Schöne und Erhabene (1764) mählig im Verlaufe seiner Vorlesungen; und die Kritik der Urteilskraft gibt ihr den definitiven Ausdruck.

Von den vier Momenten, wie er sie nennt, oder von den vier Determinierungen, die er vom Schönen gibt, sind die beiden negativen, die eine gegen die Sensualisten, die andere gegen die Intellektualisten gerichtet. „Schön ist, was ohne Interesse gefällt." „Schön ist, was ohne Begriff gefällt."[3]) Auf diese Weise gelangt er dahin, die Existenz eines geistigen Gebietes zu behaupten, daß sich ebensosehr von der organischen Lust, als von der Tätigkeit des Nützlichen, des Wahren und des Guten unterscheidet. Aber dieses Gebiet ist, wie wir nun bereits wohl wissen, für ihn nicht das der Kunst, die sich vielmehr mit dem Begriff verbindet; es ist das Gebiet einer speziellen Gefühlstätigkeit, die er Urteilskraft nennt, und zwar speziell ästhetische Urteilskraft.

Mystische Züge in der Kantischen Schönheitslehre

Die anderen beiden Momente bestimmen es einigermaßen: „Schön ist, was die Form der Zweckmäßigkeit hat, ohne Vorstellung eines Zweckes." „Schön ist, was der Gegenstand eines allgemeinen Wohlgefallens ist."[4]) Was ist das für ein geheimnisvolles Gebiet? Was ist dieses interesselose Wohlgefallen, das man vor reinen Farben, reinen Tönen und

[1]) Kritik der reinen Vernunft § 8 und Einleitung zum 2. Teil; vgl. Kritik der Urteilskraft § 15.

[2]) Siehe den Beweis bei Schlapp a. a. O., 403—404 und sonst stellenweise.

[3]) Kritik der Urteilskraft §§ 1—9.

[4]) Ebenda §§ 10—22.

vor den Blumen empfindet? Das man vor der adhärenten Schönheit empfindet, soweit sie sich eben von dem Begriff, dem sie anhängt, lösen läßt?

Unsere Antwort ist, daß dieses Gebiet nicht existiert; daß die angeführten Fälle entweder Fälle organischer Lustempfindung oder künstlerische Ausdruckserscheinungen sind. Aber Kant, der sich so entschlossen gegen die Sensualisten und gegen die Intellektualisten wendet, scheint nicht die gleiche kritische Strenge gegenüber jener neuplatonischen Strömung angewendet zu haben, die wir gleichfalls im achtzehnten Jahrhundert gefunden haben. Insbesondere die Ideen Winckelmanns mußten großen Eindruck auf ihn machen. In einem seiner Vorlesungskurse findet sich eine merkwürdige Unterscheidung zwischen Form und Materie: In der Musik ist die Melodie die Materie, die Harmonie die Form; bei einer Blume ist der Geruch die Materie, die Gestalt die Form.[1]) Und nicht sehr verschieden davon in der Kritik der Urteilskraft: „In der Malerei, Bildhauerkunst, ja in allen bildenden Künsten, in der Baukunst, Gartenkunst, sofern sie schöne Künste sind, ist die Zeichnung das Wesentliche, in welcher nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß was durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht. Die Farben, welche den Abriß illuminieren, gehören zum Reiz; den Gegenstand an sich können sie zwar für die Empfindung belebt, aber nicht anschauungswürdig und schön machen. Vielmehr werden sie durch das, was die schöne Form erfordert, mehrenteils gar sehr eingeschränkt und selbst da, wo der Reiz zugelassen wird, durch die schöne Form veredelt.[2]) Indem er dieses Phantasma einer Schönheit verfolgt, die weder die künstlerische Schönheit ist noch die sinnliche Lustempfindung, die vom Ausdruck getrennt sein soll und ebenso getrennt von der Wollust, verliert er sich in unauflösliche Widersprüche, und wenig geneigt, wie er im allgemeinen war, sich von der Phantasie hinreißen zu lassen, — wie er auch einen Abscheu empfand vor den „poetischen Philosophen" nach der Ar Herders,[3]) — so sagt er zugleich und sagt nicht, behauptet er und verwirft seine Behauptung sogleich wieder und umgibt die Schönheit mit einem Geheimnis, das in weiter nichts besteht, als in seiner eigenen individuellen Unsicherheit und darin, daß er in der Existenz einer Gefühlstätigkeit, die im Geiste seiner gesunden Philosophie einen logischen Widerspruch darstellte, zu keiner Klarheit gelangen konnte. „Notwendiges und all-

[1]) Schlapp a. a. O. § 78.

[2]) Kritik der Urteilskraft § 14.

[3]) Was sein Urteil über Herder betrifft, siehe Schlapp a. a. O., S. 320—327.

gemeines Wohlgefallen", „Zweckmäßigkeit ohne Vorstellung eines Zweckes", solche Ausdrücke sind die Ausdrücke, die die Organisation dieses Widerspruches in Worten versuchen.

Um diesen Widerspruch zu lösen, ersinnt er folgendes: „das Geschmacksurteil gründet sich auf einem Begriff (eines Grundes überhaupt von der subjektiven Zweckmäßigkeit der Natur für die Urteilskraft), aus dem aber nichts in Ansehung des Objekts erkannt und bewiesen werden kann, weil er an sich unbestimmbar und zum Erkenntnis untauglich ist; so bekommt er durch eben denselben doch zugleich Gültigkeit für jedermann (bei jedem zwar als einzelnes die Anschauung unmittelbar begleitendes Urteil), weil der Bestimmungsgrund desselben vielleicht im Begriffe von demjenigen liegt, was als das übersinnliche Substrat der Menschheit angesehen werden kann." Die Schönheit ist daher das Symbol der Sittlichkeit. „Ein bestimmtes objektives Prinzip des Geschmacks, wonach die Urteile desselben geleitet, geprüft und erwiesen werden könnten, zu geben, ist schlechterdings unmöglich; denn es wäre alsdann kein Geschmacksurteil. Das subjektive Prinzip, nämlich die unbestimmte Idee des Übersinnlichen in uns, kann nur als der einzige Schlüssel der Enträtselung dieses uns selbst in seinen Quellen verborgenen Vermögens angezeigt, aber durch nichts weiter begreiflich gemacht werden." [1])

Diese Vorsicht kann uns so wenig wie alle anderen, durch die Kant hier seine Gedanken begrenzt, davon abhalten, eine mystische Tendenz bei ihm zu erkennen. Es ist ein Mystizismus ohne Flügel und ohne Enthusiasmus, der gleichsam wider Willen hier versucht wird, aber deswegen nicht minder verwirrend wirkt. Unter den vielen schlimmen Rückwirkungen, die die Tatsache, daß er das Wesen der ästhetischen Tätigkeit nicht recht erkannt hatte, auf seine Philosophie hatte, war auch diese: daß diese Verkennung ihn wiederholt dazu führte, doppelt, ja dreifach zu sehen. Die Ästhetik, die ihm in ihrer wahren Natur verborgen blieb, ließ ihn die reinen Kategorien des Raumes und der Zeit als transzendentale Ästhetik erfinden, ließ ihn die Theorie der phantastischen Verschönerung der Verstandesbegriffe durch die Tätigkeit des Genies erfinden und zwang ihn schließlich, ein geheimnisvolles Vermögen des Gefühls nicht abzuweisen, das in der Mitte stehen sollte zwischen der theoretischen und der praktischen Tätigkeit, das ein Erkenntnisvermögen sein sollte und zugleich kein Erkenntnisvermögen, sittlich und gleichgültig gegen die Sittlichkeit,

[1]) Kritik der Urteilskraft §§ 54—59.

das ein Wohlgefallen sein sollte und doch von dem Wohlgefallen der Sinne getrennt, ein Vermögen, von dem seine Nachfolger in Deutschland sich beeilten, weitgehenden Gebrauch zu machen, froh, bei dem strengen empirisch-kritischen Philosophen von Königsberg doch eine gewisse Rechtfertigung ihrer kühnen Gebäude zu finden.

IX

Die Kritik der Urteilskraft und der metaphysische Idealismus

Es ist eine wohlbekannte Tatsache, daß Schelling die Kritik der Urteilskraft für das bedeutendste der drei kritischen Werke Kants erklärte und daß Hegel und die Anhänger des metaphysischen Idealismus überhaupt eine besondere Sympathie für das Werk zeigten. Diese dritte Kritik war nach ihrer Ansicht ein Versuch, eine Brücke über den Abgrund zu schlagen, ein Schritt auf dem Wege zur Lösung der Widersprüche zwischen Freiheit und Notwendigkeit, zwischen zweckbewußter Anordnung und mechanischem Getriebe, zwischen Geist und Natur, im absoluten Idealismus; sie bedeutete die Korrektur, die Kant an sich selber vollzog, die konkrete Anschauung, von der die letzten Reste seines abstrakten Subjektivismus hinweggefegt wurden.

Friedrich Schiller

Die gleiche Sympathie und ein vielleicht noch günstigeres Urteil wurde Friedrich Schiller entgegengebracht, der der erste war, der diesen Teil der Kantischen Philosophie ausarbeitete, und die dritte Sphäre, in der die Welt der Sinnlichkeit und die der Vernunft sich einen sollten, erforschte. „Es war," sagt Hegel, „der Kunstsinn eines zugleich philosophischen Geistes, welcher zuerst gegen jene abstrakte Unendlichkeit des Gedankens, jene Pflicht um der Pflicht willen, jenen gestaltlosen Verstand — welcher die Natur und Wirklichkeit, Sinn und Empfindung nur als eine Schranke, ein schlechthin Feindliches faßt und sich zuwider findet — früher schon die Totalität und Versöhnung gefordert und ausgesprochen hat, als sie von der Philosophie als solche aus ist erkannt worden. Es muß Schiller das große Verdienst zugestanden werden, die Kantische Subjektivität und Abstraktion des Denkens durchbrochen und den Versuch gewagt zu haben, über sie hinaus die Einheit und Versöhnung denkend als das Wahre zu fassen und künstlerisch zu verwirklichen." [1])

[1]) Vorlesungen über die Ästhetik. 2. Aufl. Berlin 1842. I, 78.

Das Verhältnis zwischen Schiller und Kant

Über das wahre Verhältnis zwischen Schiller und Kant ist viel gestritten worden, und in jüngster Zeit wurde behauptet, daß seine Ästhetik gar nicht auf die Kants zurückzuführen sei, wie es doch den Anschein hat, sondern auf die pandynamistische Strömung, die, von Leibniz ausgehend, über Creuzens, Plouckets, Reimarus in Deutschland bis zu Herder stetig gewachsen war und an deren Anschauung der Natur als eines völlig beseelten Ganzen auch Schiller sich angeschlossen hätte.[1]) Es läßt sich in der Tat nicht leugnen, daß Schiller diese Anschauung teilte, wie man aus der theosophischen Richtung in seinem Fragment „Julius und Raffael" und aus anderen Schriften erkennt. Aber es läßt sich auch nicht leugnen, daß, wie immer die persönliche Haltung Kants gegen Herder und die Feindseligkeit des letzteren gegen seinen alten Lehrer gewesen sein mochte (gegen dessen Kritik der Urteilskraft er seine Kaligone veröffentlichte, wie er gegen die Kritik der reinen Vernunft seine Metakritik veröffentlicht hatte), daß in dem Augenblick, in dem Kant, wenn auch in problematischer Form, eine Sphäre der Versöhnung zu begründen versucht hatte, der Abstand zwischen beiden sich tatsächlich, zum mindesten auf diesem Gebiet, verringerte. Infolgedessen scheint uns der ganze Streit nur ein sekundäres Interesse zu haben; nötiger wäre es zu bemerken, daß Schiller eine sehr wichtige Verbesserung an Kants Anschauungen vorgenommen, indem er jede Spur einer Trennung der Lehren von der Kunst und vom Schönen, wie sie bei Kant sich herausgebildet, austilgte, auf die Unterscheidung zwischen anhängender Schönheit und reiner Schönheit kein Gewicht legte, kurz die ganze mechanische Auffassung Kants von der Kunst als einer zu einem Verstandesbegriff hinzugefügten Schönheit aufgab. Bei diesem Schritt kam ihm sicherlich seine künstlerische Erfahrung und sein lebhaftes künstlerisches Bewußtsein zu Hilfe.

Die ästhetische Sphäre oder die des Spieles

Schiller nennt die ästhetische Sphäre die Sphäre des Spieles, eine nicht sehr glückliche Bezeichnung, die ihm zum Teil durch einige Kantische Ausdrücke und zum Teil vielleicht durch einen Aufsatz eines gewissen Weißhuhn über das Kartenspiel, den er in seine Zeitschrift „Die Horen" aufgenommen, suggeriert worden war[2]) und der bisweilen zum

[1]) Sommer, Geschichte der Psychologie und Ästhetik, S. 365—432.

[2]) Danzel, Gesammelte Aufsätze, S. 242.

Glauben verleitet hat, daß Schiller ein Vorläufer gewiſſer moderner Anſchauungen über die künſtleriſche Geiſtestätigkeit geweſen wäre, nach welchen dieſe als eine Entladung der überquellenden Lebenstätigkeit des menſchlichen Organismus betrachtet und den Spielen der Kinder und der Tiere gleichgeſetzt wird. Er hat es nicht verabſäumt, ſeine Leſer vor dieſer Mißdeutung, die er ſelbſt verurſacht hat, zu warnen, indem er ſie darauf aufmerſam macht, nicht etwa „an die Spiele zu denken, die in dem wirklichen Leben im Gange ſind und die ſich gewöhnlich nur auf ſehr materielle Gegenſtände beziehen“, und auch nicht an das Spiel der ſich ſelbſt überlaſſenen Einbildungskraft, das müßige Phantaſieren.[1]) Die Tätigkeit des Spiels, von der er ſpricht, ſteht in der Mitte zwiſchen der materiellen Tätigkeit der Sinne, der Natur, des animaliſchen Inſtinkts, des Gefühlslebens und der formalen des Verſtandes und der Sittlichkeit. Der Menſch, der ſpielt, der alſo die Natur äſthetiſch betrachtet und Kunſt erzeugt, ſieht die natürlichen Gegenſtände beſeelt: die bloße Naturnotwendigkeit räumt in dieſer Phantasmagorie der freien Beſtimmung der Kräfte den Platz; der Geiſt zeigt ſich in ihr freiwillig mit der Natur ausgeſöhnt und die Form mit der Materie. Das Schöne iſt das Leben, „die lebende Geſtalt“; aber nicht etwa das Leben im phyſiologiſchen Sinn: die Schönheit erſtreckt ſich weder auf das ganze Gebiet des phyſiologiſchen Lebens, noch iſt es auf ſein Gebiet allein beſchränkt: ein Marmorblock, den ein Künſtler bearbeitet, kann eine lebende Geſtalt haben, und ein Menſch, der Leben und Geſtalt hat, muß deswegen noch nicht eine lebende Geſtalt ſein.[2]) Und darum muß die Kunſt durch die Form über die Natur ſiegen: „In einem wahrhaft ſchönen Kunſtwerk ſoll der Inhalt nichts, die Form aber alles ſein, denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menſchen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt. . . . Darin alſo beſteht das eigentliche Kunſtgeheimnis des Meiſters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt; und je impoſanter, anmaßender, verführeriſcher der Stoff an ſich ſelbſt iſt, je eigenmächtiger derſelbe mit ſeiner Wirkung ſich vordrängt oder je mehr der Betrachter geneigt iſt, ſich unmittelbar mit dem Stoff einzulaſſen, deſto triumphierender iſt die Kunſt, welche jenen zurückzwingt und über dieſen die Herrſchaft behauptet. Das Gemüt des Zuſchauers und Zuhörers muß völlig frei und unverletzt bleiben, es muß aus dem Zauberkreiſe des Künſtlers rein und vollkommen, wie aus den Händen des Schöpfers

[1]) Briefe über die äſthetiſche Erziehung (Werke ed. Gödicke) XV, XXVII.

[2]) Ebenda, Brief XV.

gehen. Der frivolſte Gegenſtand muß ſo behandelt werden, daß wir von ihm zum ſtrengſten Ernſt übergehen können, der ernſteſte Stoff ſo, daß wir die Fähigkeit behalten, ihn unmittelbar mit dem leichteſten Spiele zu vertauſchen." Es gibt eine „ſchöne Kunſt der Leidenſchaft"; aber eine leidenſchaftliche Kunſt wäre ein Widerſpruch an ſich.[1]) „So lange der Menſch in ſeinem erſten phyſiſchen Zuſtande die Sinnenwelt bloß leidend in ſich aufnimmt, bloß empfindet, iſt er auch noch völlig eins mit derſelben, und eben weil er ſelbſt bloß Welt iſt, ſo iſt für ihn noch keine Welt. Erſt wenn er in ſeinem äſthetiſchen Stande ſie außer ſich ſtellt oder betrachtet, ſondert ſich ſeine Perſönlichkeit von ihr ab, und es erſcheint ihm eine Welt, weil er aufgehört hat mit derſelben eins auszumachen."[2])

Die äſthetiſche Erziehung

Dieſer zugleich ſinnliche und vernünftige, zugleich materielle und formelle Charakter, den er in der Kunſt fand, führte Schiller dazu, ihr einen hohen Rang als Erzieherin im bürgerlichen Leben anzuweiſen. Nicht daß ſie ſittliche Lehren geben oder zu guten Handlungen anſpornen würde: wenn ſie das täte und wenn ſie das tut, hört ſie, wie wir geſehen haben, ſogleich auf, Kunſt zu ſein. Die Determination in irgend einem Sinne zum Guten wie zum Böſen, zur Luſt wie zur Pflicht vernichtet den Charakter der äſthetiſchen Sphäre, der gerade der Indeterminismus iſt. Vermittelſt der Kunſt befreit ſich der Menſch vom Joch der Sinne, aber ehe er ſich freiwillig dem der Vernunft und der Pflicht unterwirft, genießt er gleichſam einen Augenblick der Erholung und ſteht in einem indifferenten Feld heiterer Betrachtungen. „Der äſthetiſche Zuſtand, der keine ſpezielle Funktion der Menſchheit ausſchließlich zu ſchützen berufen iſt, iſt allen gleich günſtig; und der Grund, weshalb er keine beſonders begünſtigt, liegt darin, daß er die Grundlage der Möglichkeit aller iſt. Alle anderen Tätigkeiten geben dem Geiſt eine beſondere Neigungsrichtung und ſetzen darum auch eine beſondere Schranke voraus; nur die äſthetiſche führt ins Schrankenloſe." Dieſe Gleichgültigkeit, die, wenn ſie auch noch nicht reine Form, ſo doch nicht mehr reine Materie iſt, gibt der Kunſt ihre erzieheriſche Kraft; ſie öffnet den Weg zur Sittlichkeit nicht durch Predigen und durch Überreden, überhaupt nicht durch irgend ein Beſtimmen, ſondern dadurch, daß ſie den Menſchen in den Zuſtand

[1]) Briefe XXII.
[2]) Ebenda XXII.

der Bestimmbarkeit versetzt. — Dies ist der Grundgedanke der berühmten „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen“ (1795), zu denen Schiller durch die Zustände seiner Zeit veranlaßt wurde und durch das Bedürfnis, einen Mittelweg zwischen der bedingslosen Unterwerfung unter die Tyrannei und der wilden Empörung zu finden, von der die in Frankreich ausgebrochene Revolution ein Beispiel war.

Mangelnde Schärfe der Schillerschen Aesthetik

Der Fehler der ästhetischen Anschauung Schillers ist ihr Mangel an Schärfe und ihre Unbestimmtheit. Niemand hat besser als er gewisse Seiten der Kunst dargestellt, wie die Katharsis, die durch die künstlerische Tätigkeit bewirkt wird, die Ruhe, die Heiterkeit, die aus der Beherrschung der natürlichen Eindrücke entspringt. Sehr richtig ist auch die Bemerkung, daß, wenn die ästhetische Funktion tatsächlich unabhängig von der Sittlichkeit ist, sie doch irgendwie mit ihr im Zusammenhang steht. Aber worin dieser Zusammenhang liegt und was die ästhetische Funktion eigentlich sei, vermag Schiller nicht aufzuklären. Da er nur die sittliche und intellektuelle Aktivität als formale Aktivität (Formtrieb) gelten ließ, und da er auf der anderen Seite als überzeugter Antisensualist gegenüber Burke und ähnlichem Volke leugnete, daß die Kunst dem Gefühlsleben und der Sinnlichkeit (dem Stofftrieb) angehören könnte, so hatte er sich selbst den Weg zur Erkenntnis der allgemeinen Kategorie versperrt, in die die künstlerische Aktivität fällt. Sein Begriff der formalen Tätigkeit ist zu eng, ist verstümmelt. Und nicht minder eng und verstümmelt ist sein Begriff der Erkenntnistätigkeit, von der er nur die logische und intellektuelle Form sieht, während er von der phantastischen nichts weiß. Die Kunst, die weder formale noch materielle, weder erkennende noch sittliche Aktivität ist, was soll sie eigentlich sein? Eine Aktivität des Gefühls, ein Resultat des Spiels verschiedener Fähigkeiten zugleich, wie Kant annahm? Es könnte so scheinen. Schiller unterscheidet vier Gesichtspunkte oder Beziehungen des Menschen zu den Dingen: den physischen, in dem diese unseren sinnlichen Zustand beeinflussen; den logischen, in dem sie uns eine Erkenntnis gewähren; den moralischen, in dem sie uns als Gegenstand eines vernünftigen Willens erscheinen, und den ästhetischen, in welchem sie sich „auf das Ganze unserer verschiedenen Kräfte beziehen, ohne für eine einzelne derselben ein bestimmtes Objekt zu sein“. Z. B.: ein Mensch gefällt uns ästhetisch, wenn dieses Gefallen in keinerlei Beziehung zur Lust der Sinne steht,

und wenn er an keinerlei Gesetz und keinen Zweck dabei denkt.[1]) Vergeblich würde man von ihm eine deutlichere und überzeugendere Antwort verlangen.

Es ist immerhin gut, daran zu erinnern, daß Schiller im Jahre 1792 einen ästhetischen Kursus an der Universität Jena las und daß seine ästhetischen Abhandlungen, die für Zeitschriften bestimmt waren, populärer Natur sind; und für populär hielt er selbst auch die bereits zitierte größere Schrift, die eine Reihe von Briefen darstellt, welche er tatsächlich an seinen Gönner, den Herzog von Holstein-Augustenburg, geschrieben. Sein wissenschaftliches ästhetisches Werk, das „Kallias" heißen sollte, wurde niemals zu Ende geführt; nur Fragmente davon sind uns in seinem Briefwechsel mit Körner (1793—1794) erhalten. Aus den Diskussionen der beiden Freunde ergibt sich, daß Körner von der Formel Schillers nicht befriedigt war; er verlangte etwas Objektives, etwas Präziseres, eine positive Kennzeichnung des Schönen; und Schiller teilte ihm schließlich mit, daß er sie gefunden; aber was er gefunden, ist aus keinem anderen Dokument zu ersehen, und es bleibt zweifelhaft, ob es sich dabei um eine bestimmte Anschauung handelt, die uns verloren gegangen, oder um die vorübergehende Illusion einer Entdeckung.

Vorsicht Schillers im Gegensatz zur Unklugheit der Romantiker

Wenn diese Unsicherheit und Unklarheit ein Fehler ist, so erscheint sie doch auf der anderen Seite wieder als ein Vorzug, wenn man betrachtet, was nach ihm geschah. Kant — und darin offenbart sich Schiller als sein getreuer Jünger — hatte ihn wachsam gemacht: nie verließ er das Feld der Kritik. Die dritte Sphäre war ein Ideal, keine Realität, sie war ein regulativer — nicht etwa ein konstitutiver — Begriff, sie war ein Imperativ. „Die Vernunft stellt aus transzendentalen Gründen die Forderung auf, es soll eine Gemeingesellschaft zwischen Formtrieb und Stofftrieb, das heißt ein Spieltrieb sein, weil nur die Einheit der Realität mit der Form, der Zufälligkeit mit der Notwendigkeit, des Leidens mit der Freiheit den Begriff der Menschheit vollendet." Sie muß diese Forderung aufstellen, weil sie ihrem Wesen nach auf Vollendung und auf Wegräumung aller Schranken dringt, jede ausschließende Tätigkeit des einen oder des anderen Triebes aber die menschliche Natur unvollendet läßt und eine Schranke in derselben begründet." Seine Anschauung, wie

[1]) Briefe, XX.

sie sich auch aus dem Briefwechsel mit Körner ergibt, wird von Danzel sehr gut in den Worten zusammengefaßt: „Die Vereinigung des Sinnlichen und der Freiheit im Schönen, welche aber nicht wirklich stattfindet, sondern nur supponiert wird, gibt mir die Anschauung der Vereinigung der gleichen Elemente in mir, welche aber nicht ist, sondern nur sein soll." Die Zeiten, die auf ihn folgten, hatten diese Bedenken nicht. Der Impuls, der von Kant ausging, hatte der Produktion auf ästhetischem Gebiet neue Lebenskraft gegeben, und so wie in der Zeit nach Baumgarten, konnte jedes Jahr in Deutschland eine Anzahl neuer ästhetischer Schriften begrüßen. Sie waren in der Mode. „Von nichts wimmelt unsere Zeit so sehr, als von Ästhetikern," schreibt im Jahre 1804 Jean Paul Richter, als er sich gerade selbst anschickte, eine Abhandlung über den gleichen Stoff herauszugeben. „Selten wird ein junger Mensch sein Honorar für ästhetische Vorlesungen richtig erlegen, ohne dasselbe nach wenigen Monaten vom Publikum wieder einzufordern für etwas ähnliches Gedrucktes. Ja manche tragen schon mit diesem jenes ab." [1]) Mit der Erforschung des dunklen Gebietes der ästhetischen Vorgänge hoffte man auch nicht ohne Grund, eine Lösung der Zweifel in der Metaphysik zu finden. Der Vorgang des Künstlers schien dem Philosophen ein brauchbares Beispiel, um seine Welt zu erschaffen. Die Philosophie bildete sich nach der Kunst; und um den Übergang noch bequemer zu machen, wurde der Begriff der Kunst selbst dem der Philosophie angereiht. Auf der anderen Seite war die Romantik, die immer stärker zum Ausdruck kam, eine Erneuerung oder Fortsetzung jener „Periode des Genies", an der auch Goethe und Schiller in ihrer Jugend teilgenommen. So wie in der Zeit des „Sturm und Drang" der Glaube ans Genie lebendig war, das alle Regeln und Schranken verletze, so herrschte in der Romankik der Glaube an eine übermenschliche Gabe, die man Einbildungskraft oder öfter die Phantasie nannte und der man die widerspruchsvollsten Eigenschaften, die wundersamsten Wirkungen zuschrieb.

Gedanken über die Kunst — Jean Paul Richter

Sicherlich finden sich bei den Theoretikern der Romantik, die zumeist selbst Künstler waren, Bemerkungen von großer Feinheit und Wahrheit über das künstlerische Vorgehen in Fülle. Jean Paul Richter schreibt Ausgezeichnetes über die produzierende Einbildungskraft, die er von

[1]) Vorschule der Ästhetik, 1804. Vorrede.

der reproduzierenden klar scheidet, er findet sie bei allen Menschen, sobald einer imstande ist, zu sagen: „dies ist schön". Denn „wie könnte denn ein Genie nur einen Monat, geschweige denn jahrtausendelang von der ungleichartigen Menge erduldet oder gar erhoben werden, ohne irgend eine ausgemachte Familienähnlichkeit mit ihr?" Er schildert schließlich die verschiedene Verteilung der Phantasie in den einzelnen Menschen, wie sie als einfaches „Talent" auftritt, als „passives oder weibliches Genie" und endlich als höchster Grad, als „aktives oder männliches Genie", das aus Reflexion und Instinkt zusammengesetzt ist, „in dem alle Kräfte auf einmal in Blüte stehen und die Phantasie nicht die Blume ist, sondern die Blumengöttin Flora selbst, welche die zusammenstäubenden Blumenkelche für neue Mischungen ordnet, gleichsam die Kraft voller Kräfte".[1]) Aber schon aus diesen letzten Worten bemerkt man auch bei Richter die Tendenz, die Bedeutung der Phantasie zu übertreiben und eine Mythologie der Phantasie zu schaffen.

Romantische und idealistische Aesthetik

Diese Mythologien der Romantik gingen zum Teil in die gleichzeitigen philosophischen Systeme über, zum Teil gingen sie aus ihnen hervor. Die romantische Auffassung der Kunst ist im Wesen die der idealistischen deutschen Philosophie, in der man sie in mehr zusammenzusammenhängender und systematischer Form wiederfindet. Es ist die Auffassung Schellings, Solgers, Hegels.

G. A. Fichte

Man kann nicht sagen, daß sie vom ersten großen Schüler Kants, Fichte, vertreten wurde, obwohl Fichte die Phantasie als die Tätigkeit betrachtet, die das Weltall schafft, die Synthese zwischen dem Ich und dem Nicht-Ich vollzieht, das Ding setzt und dem Bewußtsein vorausgeht, so setzte er sie dennoch nicht in Zusammenhang mit der künstlerischen Funktion.[2]) In seinen ästhetischen Ideen steht Fichte unter dem Einfluß Schillers, nur daß bei ihm noch ein Moralismus hinzutritt, zu dem die Anlage seines Systems ihn trieb; daher löst sich die ästhetische Sphäre, die eigentlich zwischen der Erkenntnissphäre und der Sittlichkeit in der Mitte steht, für ihn wiederum in etwas Moralisches auf, als die Darstellung und das Wohlgefallen an der Darstellung des ethischen Ideals.[3])

[1]) Vorschule der Ästhetik, Kap. II und III.

[2]) Grundlage der Wissenschaftslehre, Werke. Berlin 1845. I, 214—217.

[3]) Danzel, Gesammelte Aufsätze, S. 25—30. Zimmermann a. a. O., S. 522—572.

Die Ironie — Friedrich Schlegel, Tieck, Novalis

Aus seinem subjektiven Idealismus entsprang eine eigene ästhetische Theorie, die der Ironie, als Grundlage der Kunst; eine Theorie, die Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck aus ihm ableiteten. Das Ich, das das Weltall setzt, kann es auch vernichten, das Weltall ist ein leerer Schein, über welchen das einzig wahre Seiende, das Ich, lächeln kann, indem es wie ein Künstler mit göttlicher Genialität über seinen eigenen Schöpfungen steht, die es nicht ernst nimmt.[1]) Eine beständige Parodie auf sich selbst, eine transzendentale Posse wurde daher die Kunst von Friedrich Schlegel genannt; und Tieck definierte die Ironie als „eine Kraft, die dem Dichter gestattet, den Stoff zu beherrschen, den er behandelt". Und Novalis, ein anderer Romantiker und Fichteaner, träumte tatsächlich von einem magischen Idealismus, von einer Kunst, durch einen augenblicklichen Akt des Ichs zu schaffen und unsere Träume zu verwirklichen.

Friedrich Schelling

Aber es war das „System des transzendentalen Idealismus" (1800) Schellings, es war sein „Bruno" (1802) und der berühmte Kursus über die Philosophie der Kunst, den er (1802—1803) in Jena hielt und später in Würzburg wiederholte und der in handschriftlichen Auszügen durch ganz Deutschland verbreitet wurde, dann seine nicht minder berühmte Rede über „das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur" (1807) und die anderen Schriften des beredten und enthusiastischen Philosophen, die die erste große philosophische Bestätigung der Romantik und des wieder auferstandenen und bewußten Neuplatonismus in der Ästhetik bilden.

Schönheit und Charakteristik

Gleich den anderen idealistischen Philosophen hält Schelling an der schon von Schiller vollzogenen Verschmelzung der Lehre von der Kunst mit der vom Schönen fest. In dieser Hinsicht ist höchst bemerkenswert, wie er die Platonische Verurteilung erklärt: Plato hätte — nach Schelling — nur die Kunst seiner Zeit, die eine naturalistische und realistische war, verdammen wollen. Also die antike Kunst im allgemeinen, die den Charakter der Endlichkeit trägt. Wenn er die christliche Kunst gekannt hätte, deren Charakter die Unendlichkeit ist, hätte er jenes mißbilligende

[1]) Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Einleitung. I, 82—88.

Urteil nicht wiederholt, so wie wir Modernen es nicht wiederholen können.[1]) So polemisiert Schelling gegen reine abstrakte Schönheit à la Winckelmann und ebenso gegen den falschen, unzureichenden, negativen Begriff des Charakteristischen, der aus der Kunst eine tote, harte, mißfällige Sache machen möchte, indem er ihr die Begrenztheit des Individuellen aufzwingt. Die Kunst ist charakteristische Schönheit: das Charakteristische ist es, woraus sich die Schönheit entwickelt, nach den Worten Goethes: sie ist nicht das Individuum, sondern der lebendige Begriff des Individuums; wenn der Blick des Künstlers die schöpferische Idee im Individuum erkennt und aus ihm herausgestaltet, dann verwandelt er das Individuum in eine Welt für sich, in eine Gattung, in ein ewiges Urbild und braucht die Begrenztheit und die Härte, die durch das Leben bedingt sind, nicht mehr zu fürchten. Die charakteristische Schönheit ist die Fülle der Form, die die Form vernichtet; sie schwächt die Leidenschaft nicht, sondern zügelt sie nur gleich den Ufern eines Flusses, die von den Wogen angefüllt, aber nicht überflutet werden.[2]) Hier fühlt man den Einfluß Schillers, aber auch noch etwas mehr, was Schiller nicht gesagt haben würde.

Kunst und Philosophie

In der Tat findet Schelling, obgleich er die außerordentlichen Leistungen und Beiträge hervorragender Schriftsteller, von Kant angefangen, für die Theorien der Kunst anerkennt, bei ihnen allen doch einen Mangel an Wissenschaftlichkeit.[3]) Sein Ausgangspunkt ist die Naturphilosophie oder jene Kritik der teleologischen Urteilskraft, die Kant in seinem dritten kritischen Werk auf die Erforschung der ästhetischen Urteilskraft hatte folgen lassen. Die Teleologie ist die Vereinigung der theoretischen Philosophie und der praktischen; aber das System wäre nicht vollständig, wenn man nicht im Subjekt selbst, im Ich, die Identität der zwei Welten, der theoretischen und der praktischen, nachweisen könnte; wenn man nicht das Vorhandensein einer Tätigkeit erweisen könnte, die zugleich bewußt und nichtbewußt sein muß, die unbewußt sein muß wie die Natur und bewußt wie der Geist. Und diese Tätigkeit ist die ästhetische, die darum auch „das allgemeine Organon der Philosophie

[1]) Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums, 1803. 14. Vorlesung. Werke, Stuttgart 1856—1861. V, 346—347.

[2]) Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. Werke VII, 299—310

[3]) Philosophie der Kunst, posthum, Einleitung. Werke V, 362.

und den Schlußstein ihres ganzen Gewölbes bildet".[1]) Es gibt nur zwei Wege, um aus der gewöhnlichen Wirklichkeit hinaus zu gelangen: die Poesie, die uns in die ideale Welt versetzt, und die Philosophie, die die wirkliche Welt überhaupt vor unseren Blicken verschwinden läßt.[2]) Um es gerade auszusprechen, „gibt es eigentlich nur ein einziges absolutes Kunstwerk, welches zwar in ganz verschiedenen Exemplaren existieren kann, aber doch nur eines ist, wenn es gleich in seiner ursprünglichen Gestalt noch nicht existieren sollte". Die wahre Kunst ist nicht der Eindruck eines Augenblicks, sondern die Darstellung des unendlichen Lebens.[3]) Sie ist die objektivierte transzendentale Anschauung; nicht nur das Organ, sondern das Dokument der Philosophie. Es wird eine Zeit kommen, in der die Philosophie wieder in die Poesie zurückkehren wird, von der sie sich abgelöst hat; und auf Grund der neuen Philosophie wird eine neue Mythologie erstehen.[4]) Gegenstand der Kunst, wie der Philosophie, ist das Absolute — wiederholt Schelling mit ausführlicheren Folgerungen in der „Philosophie der Kunst" — aber die erste stellt es in seinem Urbild dar, die andere in seinem Gegenbild. „Die Philosophie stellt nicht die wirklichen Dinge, sondern ihre Urbilder dar, aber ebenso die Kunst: dieselben Urbilder, von welchen nach den Beweisen der Philosophie diese (die wirklichen Dinge) nur unvollkommene Abdrücke sind, sind es, die in der Kunst als Urbilder — demnach in ihrer Vollkommenheit — objektiv werden und in der reflektierten Welt selbst die Intellektualwelt darstellen."[5]) So ist „die Musik nichts anderes als der urbildliche Rhythmus der Natur und des Universums selbst, der mittelst dieser Kunst in der abgebildeten Welt durchbricht". Was wären die vollkommenen Formen, die die Plastik schafft, anderes, als die Urbilder der organischen Natur selbst objektiv dargestellt? Und das Homerische Epos ist „die Identität selbst, wie sie der Geschichte im Absoluten zugrunde liegt".[6]) Die Philosophie ist nur die unmittelbare Darstellung des Göttlichen, der absoluten Identität; die Kunst ist nur die unmittelbare Darstellung der Indifferenz; und „da der Grad der Perfektion oder Realität

---

[1]) System des transzendentalen Idealismus. Werke, Abschnitt I, Band III. Einleitung § 3, S. 349.

[2]) Ebenda § 4, S. 351.

[3]) Ebenda Teil VI, § 3, S. 627.

[4]) Ebenda § 3, S. 627, 629.

[5]) Philosophie der Kunst, S. 368—369.

[6]) Ebenda S. 369.

eines Dinges wächst in dem Verhältnis, als es sich der absoluten Idee, der Fülle der unendlichen Affirmation nähert, und je mehr es also andere Potenzen in sich begreift, so ist von selbst klar, daß die Kunst auch wieder das unmittelbarste Verhältnis zur Philosophie hat und von ihr nur durch die Bestimmung der Besonderheit oder der Gegenbildlichkeit unterschieden, denn übrigens ist sie die höchste Potenz der idealen Welt".[1]) Den drei Potenzen der realen und der idealen Welt entsprechen in steigender Ordnung die drei Ideen des Wahren, des Guten und des Schönen. Die Schönheit ist weder das einzige Universale (die Wahrheit), noch das einzige Reale (die Tat); sie ist die vollkommene wechselseitige Durchdringung beider. „Die Schönheit ist da gesetzt, wo das Besondere (Reale) seinem Begriff so angemessen ist, daß dieser selbst als Unendliches eintritt in das Endliche und in concreto angeschaut wird. Hierdurch wird das Reale, indem er (der Begriff) erscheint, dem Urbild der Idee wahrhaft ähnlich und gleich, wo eben dieses Allgemeine und Besondere in absoluter Identität ist. Das Rationale wird als Rationales zugleich ein Erscheinendes, Sinnliches."[2]) Aber so wie über den drei Potenzen Gott schwebt, der ihr Vereinigungspunkt ist, so über den drei Urbildern die Philosophie, die weder von der Wahrheit allein handelt, noch allein von der Sittlichkeit, noch von der Schönheit allein, sondern von dem, was alle drei gemeinsam haben und sie aus dem einen Urquell ableitet. Und wie ist es möglich, daß die Philosophie den Charakter der Wissenschaft und der Wahrheit trägt, wenn sie noch über die Wahrheit hinausgeht? Das ist möglich, weil Wissenschaft und Wahrheit ganz einfach ihre formale Bestimmung sind. „Sie ist die Wissenschaft, aber von der Art, daß in ihr Wahrheit, Güte und Schönheit, also Wissenschaft, Tugend und Kunst selbst sich durchdringen; insofern ist sie also auch nicht Wissenschaft, sondern ein Gemeinsames der Wissenschaften, der Tugend und Kunst." Das unterscheidet sie von allen anderen Wissenschaften: die Mathematik z. B. kann auch ohne Sittlichkeit und Schönheit bestehen; aber die Philosophie kann ohne sie nicht sein.[3])

Die Urbilder und die Götter; die Kunst und die Mythologie

Die Schönheit begreift Wahrheit und Güte, Notwendigkeit und Freiheit in sich. Wenn sie irgendwo mit der Wahrheit in Widerspruch

[1]) Ebenda, allgemeiner Teil, S. 381.
[2]) Ebenda § 182.
[3]) Ebenda.

zu sein scheint, so liegt das darin, daß es sich um eine unendliche Wahrheit handelt, mit der die Schönheit nicht übereinstimmen kann, da, wie bereits bemerkt, die Kunst des Naturalismus und des bloß Charakteristischen nicht die wahre Kunst ist.[1]) Die einzelnen Formen der Kunst, die zugleich Repräsentanten des Unendlichen, des All sind, werden Urbilder genannt.[2]) Vom Gesichtspunkt der Realität betrachtet, sind die Urbilder die Götter. Und in der Tat ist ihr Wesen, ihr Ansichsein Gott gleich; jedes Urbild ist insoweit Urbild, als es Gott in einer besonderen Form ist; darum ist jedes Urbild Gott gleich, aber nur einem besonderen Gott. Charakteristisch für alle Götter ist die reine Begrenzung und die ungeteilte Absolutheit: in Minerva ist die Idee der Weisheit und der Kraft vereinigt, aber es fehlt ihr die weibliche Zärtlichkeit; Juno ist die Kraft ohne Weisheit und ohne den süßen Liebreiz, den sie mit dem Gürtel von Venus borgen muß; Venus fehlt die überlegte Weisheit Minervas; aber was würden all diese Göttinnen werden, wenn man ihnen ihre Begrenztheit nehmen würde? Sie würden aufhören, ein Gegenstand der Phantasie zu sein.[3]) Die Phantasie ist eine Fähigkeit, die mit dem reinen Verstand und mit der Vernunft nichts zu tun hat; und sie unterscheidet sich von der Einbildungskraft, insofern diese Kunstwerke aufnimmt und entwickelt, jene sie schaut, sie aus sich selbst hervorholt, sie darstellt. Die Phantasie verhält sich zur Einbildungskraft, wie die intellektuelle Anschauung zur Vernunft: sie ist daher die intellektuelle Anschauung in der Kunst. Für eine solche Philosophie genügt die Vernunft nicht; jene intellektuelle Anschauung, die für Kant ein Grenzbegriff war, wird hier eine Realität; der arme Verstand wird verachtet und verhöhnt, und die Einbildungskraft und die Phantasie, die wir aus der Empirik kennen, werden von jener neuen „Phantasie" überwältigt und verdrängt, der Schwester der „intellektuellen Anschauung". Die eine ist so viel wert wie die andere, und bisweilen werden sie miteinander verwechselt.

Die Mythologie ist für Schelling die notwendige Bedingung jeder Kunst. Während in der Allegorie das Einzelne das Universale nur andeutet, ist die Mythologie zugleich selbst das Universale. Aber eben darum ist es so leicht, sie zu allegorisieren; und darin beruht auch der Zauber der Homerischen Gedichte und aller Mythologie; sie bieten die

[1]) Ebenda S. 385.
[2]) Ebenda S. 389—390.
[3]) Ebenda S. 390—393.

Möglichkeit der allegorischen Auslegung. So wie die hellenische Kunst hat auch die christliche ihre Mythologie: Christus, die drei Personen der Dreieinigkeit, die jungfräuliche Mutter Gottes.[1])

K. G. Solger

Im Jahre 1815 gab Solger sein Hauptwerk heraus, einen langen philosophischen Dialog über das Schöne in zwei Bänden, unter dem Titel „Erwin"; und später (1819) hielt er einen Kursus von Vorlesungen über Ästhetik, der erst nach seinem Tode ans Licht kam. Auch er fand in der Ästhetik Kants kaum einen Dämmerschein der Wahrheit; er hatte nur geringen Respekt vor den Nachfolgern Kants, insbesondere vor Fichte; nur in Schelling, der von der ursprünglichen Einheit des Subjektiven und des Objektiven ausgeht, sah er zum erstenmal das spekulative Prinzip erscheinen; aber ohne die entsprechende Entwickelung, weil Schelling die Schwierigkeiten der intellektuellen Anschauung nicht gut dialektisch gelöst hatte.[2])

Einbildungskraft und Phantasie

Auch Solger faßt den Begriff der Phantasie als einer von der Einbildungskraft unterschiedenen Fähigkeit. Die Einbildungskraft gehört dem gemeinen Erkennen an und ist nichts anderes als „das menschliche Bewußtsein, insofern es die ursprüngliche Anschauung in dem zeitlichen Zusammenhange ins Unendliche wiederherstellt;" sie setzt die Kennzeichen des gemeinen Erkennens, die Abstraktion und das Urteil, den Begriff und die Vorstellung voraus, zwischen denen sie die Vermittlerin macht, „indem sie dem allgemeinen Begriff die Gestalt der besonderen Vorstellung und dieser die Form des allgemeinen Begriffes leiht, sie bezieht sich mithin immer auf die Widersprüche des gemeinen Verstandes". Ganz anders die Phantasie, die „von der ursprünglichen Einheit dieser Gegensätze in der Idee ausgeht und bewirkt, daß die entgegengesetzten Elemente, die sich aus der Idee abscheiden, auch in der Wirklichkeit nach verschiedenen Richtungen sich vollständig vereinigen. Durch sie sind wir fähig, höhere Gegenstände als des gemeinen Erkennens wahrzunehmen, in denen wir die Idee selbst als wirklich erkennen. In der Kunst ist die Phantasie die Fähigkeit, die Idee in Wirklichkeit zu verwandeln." Diese

[1]) Ebenda S. 405—451.

[2]) Vorlesungen über Ästhetik, herausgegeben von Heyse. Leipzig 1829. S. 25—43.

Phantaſie hat drei Formen oder Stufen: ſie iſt zunächſt Phantaſie der Phantaſie, die alles als Idee faßt und die Tätigkeit nur als Entwickelung der Idee in der Wirklichkeit; dann iſt ſie Sinnlichkeit der Phantaſie, inſoweit ſie das Leben der Idee in der Wirklichkeit entwickelt und dieſe zu jener zurückführt; und endlich iſt ſie — und hiermit ſtehen wir auf der höchſten Stufe der künſtleriſchen Tätigkeit, die der Dialektik in der Philoſophie entſpricht — Verſtand der Phantaſie oder künſtleriſche Dialektik, die Idee und Wirklichkeit in der Weiſe faßt, daß die eine in der anderen aufgeht, das heißt in der Wirklichkeit. Es folgen noch andere Unterſcheidungen und Unterunterſcheidungen, die wiederzugeben uns überflüſſig ſcheint. Aus der Phantaſie entwickelt ſich die Ironie, ohne die es keine Kunſt gibt; die Ironie der Tieck und Novalis, denen Solger ſich anſchließt.[1])

Kunſt, Praxis und Religion

Für ihn wie für Schelling gehört die Schönheit der Region der Idee an, die dem gemeinen Bewußtſein unzugänglich iſt. Sie unterſcheidet ſich von der Idee des Wahren, weil, während dieſe die Erſcheinungen vom gemeinen Bewußtſein loslöſt, die Kunſt das Wunder vollbringt, daß die Erſcheinung, immer Erſcheinung bleibend, ſich ſelbſt loslöſt; der Gedanke der Kunſt iſt daher kein theoretiſcher, ſondern ein praktiſcher. Sie unterſcheidet ſich von der Idee des Guten, mit der ſie die engſte Verwandtſchaft zu verbinden ſcheint, weil im Guten die Vereinigung der Idee mit der Wirklichkeit, des Einfachen mit dem Vielfachen, des Unendlichen mit dem Endlichen ein Soll iſt und nicht eine ſchöne und vollkommene Verſchmelzung. Aber eine ſolche engere Verwandtſchaft verbindet ſie mit der Religion, in der die Idee als der Abgrund des Lebens aufzufaſſen iſt, in dem unſer Einzelbewußtſein ſich verlieren muß, um weſentlich zu werden; im Schönen und in der Kunſt hingegen erkennt man die Idee darin, daß ſie die Welt der Spaltungen, des Allgemeinen und des Einzelnen in ſich auflöſt und ſich ſelbſt an ihre Stelle ſetzt. Die künſtleriſche Tätigkeit iſt eine mehr als theoretiſche, ſie iſt ein Praktiſches, aber ein Praktiſches, das real geworden und vollkommen iſt; die Kunſt gehört daher nicht der Erkenntnisphiloſophie an (wie — nach Solgers Anſicht — Kant geglaubt hätte), ſondern der praktiſchen Philoſophie. Die Kunſt, die auf der einen Seite ſich mit dem Unendlichen vereinigen muß, kann nicht die

[1]) Vorleſungen über Äſthetik, S. 186—200.

gemeine Natur zu ihrem Gegenstand haben; beim Porträt hört die Kunst auf, und mit Recht haben die Alten als Gegenstand ihrer Bildwerke vorzüglich die Welt der Götter und Heroen gewählt, weil jede Gottheit auch in ihrer beschränkten und besonderen Einzelform eine bestimmte Modifikation der Idee ausdrückt.[1])

G. F. Hegel

Der gleiche Begriff der Kunst zeigt sich in der Philosophie Hegels. Wir wissen wohl, daß man gewöhnlich einen tiefen Unterschied zwischen Schelling, der der Kunst die abstrakten, platonischen Ideen zuwies, und Hegel annimmt, der an die konkrete Idee dachte. Und auch Solger war sich eines Unterschiedes zwischen ihm selbst und Schelling bewußt, und Hegel desgleichen eines Unterschiedes zwischen ihm und beiden Vorhergenannten. Uns aber, die wir den Variationen und Nuancen, die die mystische Ästhetik bei jedem dieser metaphysischen Schriftsteller annimmt, wenig Gewicht und Aufmerksamkeit schenken, liegt daran, ihre substanzielle Identität ans Licht zu rücken, die eben in ihrem gemeinsamen Mystizismus und in ihrer Willkür liegt, denn diese beiden Qualitäten sind es, die ihnen ihre grundlegende historische Stellung auf diesem Gebiete anweisen.

Die Kunst in der Sphäre des absoluten Geistes

Wer die Hegelsche „Phänomenologie" und die „Philosophie des Geistes" aufschlägt, der möge nicht erwarten, die Kunst dort behandelt zu finden, wo die Stufen des theoretischen Geistes analysiert werden, wo die Definition der sinnlichen Empfindungen und der Anschauung, der Sprache und der Symbolik, der mannigfachen Stufen der Phantasie und des Denkens, gegeben wird. Die Kunst ist vielmehr der Sphäre des absoluten Geistes eingereiht, zugleich mit der Religion und mit der Philosophie.[2]) Hegel selbst nennt als seine Vorgänger Kant, Schiller, Schelling und Solger. Und wenn er der Kunst die Aufgabe, den abstrakten Begriff darzustellen, scharf abspricht, so wird doch aus der Art und Weise, in der er sich ausdrückt, sogleich die Absicht klar, ihr statt dessen die Darstellung des konkreten Begriffs zuzuweisen. Der ganze Hegel ist in dieser charakteristischen Behauptung eines konkreten Begriffs, den das gewöhnliche wissenschaftliche Denken nicht kennt. „Freilich ist es in neuerer Zeit

[1]) Ebenda S. 48—85.

[2]) Philosophie des Geistes §§ 557—563.

keinem Begriff schlechter gegangen, als dem Begriff selber, dem Begriff an und für sich, denn unter Begriff pflegt man gewöhnlich eine abstrakte Bestimmtheit und Einheitlichkeit der Vorstellung oder des verständigen Denkens zu verstehen, mit welcher natürlich weder die Totalität des Wahren, noch die in sich konkrete Schönheit denkend kann zum Bewußtsein gebracht werden."[1]) In dieses Reich des konkreten Begriffs gehört die Kunst. Sie ist eine der drei Formen, in denen die Freiheit des Geistes erreicht wird; sie ist sogar die erste dieser drei Formen, die des ersten unmittelbaren, sinnlichen und objektiven Wissens; die zweite ist die Religion, das vorstellende Bewußtsein mit der Anbetung, die der einfachen Kunst fremd ist; die dritte ist die Philosophie, der freie Gedanke des absoluten Geistes.[2])

Die Schönheit als sinnliche Erscheinung der Idee

Schönheit und Wahrheit sind ein und dasselbe und doch verschieden. „Wahr nämlich ist die Idee, wie sie als Idee ihrem An-Sich und allgemeinen Prinzip nach ist und als solches gedacht wird. Wahr ist nicht ihre sinnliche und äußere Existenz, sondern in dieser nur die allgemeine Idee für das Denken. Doch die Idee soll sich auch äußerlich realisieren und bestimmte vorhandene Existenz als natürliche und geistige Objektivität gewinnen. Das Wahre, das als solches ist, existiert auch, und indem es nun in diesem seinem äußerlichen Dasein unmittelbar in Einheit bleibt mit seiner äußeren Erscheinung, ist die Idee nicht nur wahr, sondern schön. Das Schöne bestimmt sich dadurch als das sinnliche Scheinen der Idee."[3]) Der Inhalt der Kunst ist die Idee; ihre Form die Gestaltung in der Sinnenwelt und in der Imagination, beide Seiten müssen einander durchdringen und eine Totalität bilden. Aber die erste Bedingung ist da, daß der Inhalt, der Kunstwerk werden soll, sich noch einer Transformation an sich fähig zeigt, sonst würde sich nur eine schlechte Verbindung ergeben: eine poetische Form und ein prosaischer und ungeeigneter Inhalt.[4]) Durch die sinnliche Form muß ein idealer Inhalt durchleuchten; die Form selbst wird dadurch vergeistigt werden.[5]) Die künstlerische Phantasie ist nicht die Einbildung, die nur passiv und

[1]) Vorlesungen über Ästhetik. I, 108.
[2]) Ebenda I, 129—133.
[3]) Ebenda I, 141.
[4]) Ebenda I, 89.
[5]) Ebenda I, 50—51.

rezeptiv ist, sie bleibt nicht bei den Formen der sinnlichen Wirklichkeit stehen; sie dringt bis zur inneren Wahrheit und Vernünftigkeit des Wirklichen. „Diese Vernünftigkeit seines bestimmten Gegenstandes, den er erwählt hat, muß nicht nur im Bewußtsein des Künstlers gegenwärtig sein und ihn bewegen, sondern er muß das Wesentliche und Wahrhaftige seinem ganzen Umfang und seiner ganzen Tiefe nach durchsonnen haben. Denn ohne Nachdenken bringt der Mensch sich das, was in ihm ist, nicht zum Bewußtsein, und so merkt man es denn auch jedem großen Kunstwerk an, daß der Stoff nach allen Richtungen hin lang und tief erwogen und durchdacht ist. Aus der Leichtfertigkeit der Phantasie geht kein gediegenes Werk hervor.“ [1]) Mit Unrecht glaubt man, daß der Dichter und der Künstler im allgemeinen nur Anschauungen haben müssen; dem ist nicht so: „der wahre Dichter muß vor und während der Ausführung des Werkes denken und überlegen.“ [2]) Hierbei bleibt immer wohlverstanden, daß der Gedanke des Dichters nicht die Form der Abstraktion annimmt.

Die Aesthetik des metaphysischen Idealismus und der Baumgartenianismus

Von verschiedenen Kritikern ist gesagt worden, daß die ästhetische Bewegung von Schelling zu Hegel eine Wiederauferstehung des Baumgartenianismus und seiner Anschauung der Kunst als einer Vermittlerin philosophischer Begriffe sei;[3]) und man hat daran erinnert, daß ein Schellingianer, Ast (1805), den die Richtung des Systems zu weit fortgerissen, als höchste Kunstform nicht wie gewöhnlich das Drama, sondern gerade die didaktische Poesie bezeichnete.[4]) Dies ist (abgesehen von geringeren individuellen und nebensächlichen Irrtümern) nicht richtig; jene Philosophen sind Gegner der intellektualistischen und moralistischen Anschauung und polemisieren oft ausdrücklich und mit ziemlicher Schärfe gegen sie. Schelling sagte im Jahre 1800, daß „alle ästhetische Hervorbringung in ihrem Prinzip eine absolut freie ist. . . . Aus jener Unabhängigkeit von äußeren Zwecken entspringt jene Heiligkeit und Reinheit der Kunst, welche so weit geht, daß sie nicht etwa nur die Verwandtschaft mit allem, was

[1]) Ebenda I, 354—355.

[2]) Philosophie des Geistes § 450.

[3]) Danzel, Ästhetik der Hegelschen Schule, S. 62. Zimmermann, Geschichte der Ästhetik, S. 693—697. J. Schmid, L. und B., S. 103—105. Spitzer, Kritische Studien, S. 48.

[4]) Fr. Ast, System der Kunstlehre, Leipzig 1805; vgl. Spitzer a. a. O., S. 48.

bloß Sinnenvergnügen ist, welches von der Kunst zu verlangen der eigentliche Charakter der Barbarei ist, oder mit dem Nützlichen, welches von der Kunst zu fordern nur in einem Zeitalter möglich ist, das die höchsten Efforts des menschlichen Geistes in ökonomische Erfindungen setzt, sondern selbst die Verwandtschaft mit allem, was zur Moralität gehört, ausschlägt, ja selbst die Wissenschaft, welche in Ansehung ihrer Uneigennützigkeit am nächsten an die Kunst grenzt, bloß darum, weil sie immer auf einen Zweck außer sich geht und zuletzt selbst nur als Mittel für das Höchste (die Kunst) dienen muß, weit unter sich zurückläßt." [1]) Und Hegel sagt, daß die Kunst das Universale als solches nicht enthält. „Wird aber der Zweck der Belehrung so sehr als Zweck behandelt, daß die allgemeine Natur des dargestellten Gehalts als abstrakter Satz, prosaische Reflexion, allgemeine Lehre für sich direkt hervortreten und expliziert werden und nicht nur indirekt in der konkreten Kunstgestalt implizite enthalten sein sollen, dann ist durch solche Trennung die sinnlich bildliche Gestalt, die das Kunstwerk erst gerade zum Kunstwerk macht, nur ein müßiges Beiwesen, eine Hülle, die als bloße Hülle, ein Schein, der als bloßer Schein ausdrücklich gesetzt ist. Damit aber ist die Natur des Kunstwerkes selbst entstellt. Denn ein Kunstwerk soll einen Inhalt nicht in seiner Allgemeinheit nicht als solchen, sondern diese Allgemeinheit schlechthin individualisiert, sinnlich vereinzelt vor die Anschauung bringen." [2]) Es ist ein schlechtes Zeichen, wenn ein Künstler aus Werk geht und nicht von „Überfülle des Lebens", sondern von einer Kette abstrakter Gedanken ausgeht.[3]) Die Kunst hat ihren Zweck in sich selbst, in darstellender Wahrheit, in sinnlicher Form; jeder andere Zweck ist ihr vollkommen fremd.[4]) — Nun würde man wohl zeigen können, daß diesen Philosophen, da sie die Kunst von der reinen Vorstellung und Phantasie entfernten und sie gewissermaßen zur Trägerin des Begriffs, des Universalen, des Unendlichen machten, kein anderer Ausweg blieb, als in den Baumgartenianismus. Aber diese Schlußführung würde von der Voraussetzung nnd von dem Dilemma ausgehen, daß die Kunst, wenn sie nicht reine Phantasie ist, der Vernunft unterworfene Sinnlichkeit sein muß; und diese Voraussetzung und das aus ihr folgende Dilemma ist just das, was die meta-

[1]) System des transzendentalen Idealismus, Abschnitt VI, § 2. Werke, I. Teil, Band 3, S. 622—623.

[2]) Vorlesungen über die Ästhetik. I, 66—67.

[3]) Ebenda I, 353.

[4]) Ebenda I, 72.

physischen Idealisten leugneten. Sie suchten ihren Ausweg in der Annahme einer Fähigkeit, die weder Phantasie noch Verstand sein sollte, aber doch an beiden Teil hatte: in der intellektuellen Anschauung oder dem anschaulichen Intellekt, der Verstandesphantasie des Plotinus. Sie fielen vielleicht ins Leere, aber jedenfalls wurden sie nicht von dem Dilemma erwürgt.

Sterblichkeit und Verfall der Kunst im System Hegels

Hegel betont mehr als seine Vorgänger den Erkenntnischarakter der Kunst. Aber gerade dadurch stößt er auf eine Schwierigkeit, die die anderen nach Kräften vermieden. Da er die Kunst in die Sphäre des absoluten Geistes, neben der Religion und Philosophie, versetzt hatte, wie, sollte sie sich neben zwei so mächtigen und in alles eingreifenden Genossinnen erhalten, und insbesondere neben der Philosophie, die im System Hegels an der Spitze der ganzen Entwickelung des menschlichen Geistes steht? Wenn der Kunst und der Religion verschiedene Funktionen in der Erkenntnis des Absoluten zufallen würden, dann würden sie untergeordnete, aber notwendige und nicht auszuscheidende Stufen des Geistes bleiben. Da sie aber beide im Gegenteil dem gleichen Zweck dienen, wie die Philosophie, da ihnen mit der Philosophie zu wetteifern gestattet war, welcher Wert könnte ihnen da wesentlich bleiben? Kein anderer als höchstens der historischer und vorübergehender Phasen im Leben der Menschheit. Und die Tendenz des ganzen Hegelschen Systems ist, so wie sie im Grunde antireligiös und rationalistisch ist, auch unkünstlerisch. Diese letzte Konsequenz war eine seltsame und unangenehme für einen Mann, der einen so lebhaften ästhetischen Sinn besaß und ein so glühender Verehrer der Kunst war, wie Hegel; es war gleichsam eine Wiederholung der bitteren Lage, in die Plato sich versetzt fand. Aber so wie der antike Philosoph, dem vermeintlichen Gebote der Vernunft gehorchend, die Mimesis und die Homerische Poesie, die ihm so teuer waren, verdammte, so wollte sich auch Hegel der logischen Forderung seines Systems nicht entziehen und verkündete die Sterblichkeit, ja den schon erfolgten Tod der Kunst. Er sagt: „Wenn wir nun aber der Kunst einerseits diese hohe Stellung geben, so ist andererseits ebensosehr daran zu erinnern, daß die Kunst dennoch weder dem Inhalt noch der Form nach die höchste und absolute Weise sei, dem Geiste seine wahrhaften Interessen zum Bewußtsein zu bringen. Denn eben ihrer Form wegen ist die Kunst auch auf einen bestimmten Inhalt beschränkt. Nur

ein gewiſſer Kreis und Stufe der Wahrheit iſt fähig, im Elemente des Kunſtwerks dargeſtellt zu werden. Es muß noch in ihrer eigenen Beſtimmung liegen, zu dem Sinnlichen herauszugehen und in demſelben ſich adäquat ſein zu können, um echter Inhalt für die Kunſt zu ſein, wie z. B. bei den griechiſchen Göttern der Fall iſt. Dagegen gibt es eine tiefere Faſſung der Wahrheit, in welcher ſie nicht mehr dem Sinnlichen ſo verwandt und freundlich iſt, um von dieſem Material in angemeſſener Weiſe aufgenommen und ausgedrückt werden zu können. Von ſolcher Art iſt die chriſtliche Auffaſſung der Wahrheit, und vor allem erſcheint der Geiſt unſerer heutigen Welt, oder näher unſerer Religion und unſerer Vernunftbildung, als über die Stufe hinaus, auf welcher die Kunſt die höchſte Weiſe ausmacht, ſich des Abſoluten bewußt zu ſein. Die eigentümliche Art der Kunſtproduktion und ihrer Werke füllt unſer höchſtes Bedürfnis nicht mehr aus ... der Gedanke und die Reflexion hat die ſchöne Kunſt überflügelt.“ Hierfür werden gewöhnlich verſchiedene Gründe angeführt, insbeſondere das Vorherrſchen der materiellen und politiſchen Intereſſen; aber der wahre Grund — ſagt Hegel — liegt in dem niederen Range der Kunſt im Vergleich zu dem des reinen Denkens. „Die Kunſt iſt und bleibt nach der Seite ihrer höchſten Beſtimmung für uns eine Vergangenheit.“ Und um ſo höher mag nunmehr die Philoſophie ſtehen, inſofern jene ein nunmehr erſchöpftes Stadium bildet.[1]) Die Äſthetik Hegels iſt daher eine Grabrede: ſie läßt die ſukzeſſiven Formen der Kunſt Revue paſſieren, zeigt an ihnen die fortſchreitenden Stufen innerer Schwindſucht und legt ſie dann alle ins Grab, auf das die Philoſophie die Grabſchrift ſchreibt.

Die Romantik und der metaphyſiſche Idealismus hatten die Kunſt ſo hoch erhoben, ſo hoch in die Wolken fliegen laſſen, daß ſie zuletzt notwendig erkennen mußten, daß ſie in dieſen hohen Regionen zu nichts mehr nütze war.

X

Der äſthetiſche Myſtizismus bei den Gegnern des Idealismus

Nichts vielleicht zeigt beſſer, wie ſehr dieſe phantaſiereiche und wundergläubige Auffaſſung der Kunſt dem Geiſt der Zeit entſprach (und nicht nur der literariſchen und wiſſenſchaftlichen Strömung, ſondern auch den ſozialen Zuſtänden, die in der romantiſchen Bewegung ihren Ausdruck fanden),

[1]) Vorleſungen über Äſthetik. I, 13—16.

als die Tatsache, daß auch die Gegner der Philosophie Schellings, Solgers, Hegels entweder im allgemeinen die gleiche Auffassung teilen, oder unwillkürlich, und während sie das Gegenteil zu tun glauben, zu ihr gelangen.

A. Schopenhauer — Die Ideen als Objekt der Kunst

Jedermann weiß, mit welchem — sagen wir — Mangel an „phlegma philosophicum“ Arthur Schopenhauer (1819) Schelling, Hegel und die ganzen „Schwindelprofessoren“ bekämpfte, die sich in die Erbschaft Kants geteilt hatten. Aber welche Kunstlehre stellte er selbst auf? Sie geht gerade wie bei Hegel von dem Unterschied zwischen dem Begriff, der die Abstraktion ist, und dem Begriff, der Konkretheit ist, nämlich der Idee, aus. Seine Ideen sind die platonischen Ideen, und in der besonderen Gestalt, die sie bei ihm annehmen, gleichen sie eher denen Schellings, als der „Idee“ Hegels. Schopenhauer gibt sich viel Mühe, sie zu definieren und von den Verstandesbegriffen zu unterscheiden. Sicherlich, bemerkt er, haben beide etwas Gemeinsames, da die einen wie die anderen Einheiten sind, die eine Mehrheit wirklicher Dinge vorstellen. Aber „der Begriff ist abstrakt, diskursiv, innerhalb seiner Sphäre völlig unbestimmt, nur ihrer Grenze nach bestimmt, jedem, der nur Vernunft hat, erreichbar und faßlich, durch Worte, ohne weitere Vermittelung mitteilbar, durch seine Definition ganz zu erschöpfen, die Idee dagegen, allenfalls als adäquater Repräsentant des Begriffs zu definieren, ist durchaus anschaulich und, obwohl eine unendliche Menge einzelner Dinge vertretend, dennoch durchgängig bestimmt: vom Individuum als solchem wird sie nie erkannt, sondern nur von dem, der sich über alles Wollen nnd über alle Individualität zum reinen Subjekt des Erkennens erhoben hat: also ist sie nur dem Genius und sodann dem, welcher durch meistens von den Werken des Genius veranlaßte Erhöhung seiner reinen Erkenntniskraft in einer genialen Stimmung ist, erreichbar“. „Die Idee ist die vermöge der Zeit und Raumform unserer anschaulichen Apprehension in die Vielheit zerfallene Einheit; hingegen der Begriff ist die mittelst der Abstraktion unserer Vernunft aus der Vielheit wiederhergestellte Einheit; sie kann bezeichnet werden als unitas post rem, jene als unitas ante rem.“ [1]) Gewöhnlich nennt er die Ideen die Gattungsbegriffe der Dinge; aber einmal bemerkt er, daß die Ideen Spezies seien und nicht Gattungen:

[1]) Welt als Wille und Vorstellung (sämtliche Werke ed. Grisebach, Band 1, Buch 3, § 49.

die Gattungen sind einfache Begriffe; es gibt Spezies in der Natur, aber nur Gattungsbegriffe in der Logik.[1]) Hier haben wir wieder die gewöhnliche Entstehungsursache dieser psychologischen Illusion von den Ideen oder Urbildern der Dinge, die darin beruht, daß man die empirischen und annähernden Klassifikationen der Naturwissenschaften in lebendige Wesenheiten verwandelt. Wollt ihr die Idee sehen? So sehet, sagt Schopenhauer, die Wolken an, die über den Himmel ziehen; sehet einen Bach, der an dem Felsen zersprüht; sehet das Eis, das an den Fensterscheiben kristallisiert und Formen von Bäumen und Blumen bildet. Die Figuren der Wolken, die Wogen und Sprühformen des Wassers des Baches, die Kristallformen sind nur für uns individuelle Beobachter vorhanden, an sich sind sie gleichgültig. An sich sind jene Wolken elastischer Dunst; der Bach gehorcht der Schwere und ist eine unzusammendrückbare, vollkommen bewegliche und durchscheinende gestaltlose Flüssigkeit; das Eis gehorcht den Kristallisationsgesetzen; und alle diese Dinge bilden ihre Ideen. Die Ideen sind die unmittelbare Objektivierung des Willens in ihren verschiedenen Graden. Sie sind es, die die Kunst darstellt, und nicht ihre mehr oder minder mißlungenen Kopien, die wirklichen Dinge; und Plato hatte für einen Vers recht, für einen anderen unrecht. Schopenhauer rechtfertigt und verwirft Plato genau in derselben Weise, wie es im Altertum Plotinus und in seiner eigenen Zeit, nur wenige Jahre vor ihm, der verabscheute Schelling getan.[3]) Jede Kunst hat eine besondere Kategorie von Ideen zum Gegenstand. Die Architektur erleichtert die klare Anschauung einiger von den Ideen, die die niederen Grade der Objektivierung herbeiführen, wie die Schwerkraft, die Kohäsion, die Widerstandsfähigkeit, die Härte, die allgemeinen Eigenschaften des Steins und einige Variationen des Lichts; die Hydraulik arbeitet andere dieser niederen Stufen aus. Die Gartenkunst und (welch eine seltsame Zusammenstellung!) die Landschaftsmalerei stellen die Ideen der pflanzlichen Natur dar; es folgen die Skulptur und Malerei der Tiere, welche die zoologischen Ideen wiedergeben. Die Historienmalerei und die höheren Formen der Bildhauerkunst geben uns die Schönheit des menschlichen Körpers. Die Poesie hat zum Thema die Idee des Menschen selbst.[4]) Die Musik endlich (und hier gibt Schopenhauer eine der schönsten Proben seiner

[1]) Ergänzungen (ed. Grisebach, Band II), Kapitel 29.
[2]) Welt als Wille und Vorstellung. III, § 35.
[3]) S. o. S. 281.
[4]) Welt als Wille und Vorstellung. III, §§ 42—51.

außerordentlichen Gewandheit), die Musik, erklärt er, steht außerhalb der Hierarchie der anderen Künste. Wir sehen, daß Schelling sie als die Darstellung des Rhythmus des Alls selbst betrachtete.[1]) Schopenhauer tut uns zu wissen, daß die Musik keine Ideen ausdrückt, sondern in paralleler Linie zu ihnen den Willen selbst. Die Analogien zwischen der Musik und der Welt, zwischen den Grundnoten und der rohen Materie, der Tonleiter und der Stufenleiter der Arten, der Melodie und dem bewußten Willen, lassen schließen, daß diese Kunst nicht nur eine arithmetische ist, als die sie Leibniz erschien, sondern eine metaphysische: exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi.[2])

Die ästhetische Katharsis

Und die Kunst ist auch bei Schopenhauer eine nicht minder beseligende, als bei seinen idealistischen Vorgängern. Die Kunst ist die Blüte des Lebens. Der künstlerische Betrachter ist, wie bereits gesagt, nicht mehr Individuum, sondern Subjekt des reinen Erkennens, frei, gelöst aus den Banden des Willens, des Schmerzes und der Zeit.[3])

Andeutungen einer besseren Theorie bei Schopenhauer

Nicht daß sich in seinem System nicht hier und da Ansätze zu einer besseren und tieferen Betrachtung der Kunst finden würden. Schopenhauer, der zuzeiten klar und scharf zu analysieren wußte, kommt immer wieder darauf zurück, daß auf die Idee, auf die künstlerische Betrachtung, die Formen von Raum und Zeit keine Anwendung finden, sondern lediglich die allgemeine Form der Vorstellung.[4]) Daraus hätte er entnehmen können, daß die Kunst, weit davon entfernt, eine höhere und außerordentliche Stufe des Bewußtseins zu sein, vielmehr seine unmittelbarste Stufe ist, die Stufe, die in ihrer ursprünglichen Naivität sogar der gewöhnlichen Wahrnehmung vorausgeht, in die sich bereits die Reflexion über Raum und Zeit, über das Hier und Dort einmischt. Sich von der gemeinen Wahrnehmung lösen, in der Phantasie leben, heißt nicht zur platonischen Betrachtung der Ideen emporsteigen, sondern vielmehr zur Unmittelbarkeit der Anschauung herniedersteigen, wieder Kind werden, wie Vico bemerkt hatte. Andererseits hatte Schopenhauer auch

[1]) Siehe oben S. 283.
[2]) Welt als Wille und Vorstellung, § 53.
[3]) Ebenda § 34.
[4]) Ebenda § 32.

begonnen, die Kantiſchen Theorien einer vorurteilsloſen Kritik zu unterziehen; und er war von den Anſchauungsformen ſelbſt nicht befriedigt, ſo daß er das Bedürfnis fühlte, ihnen eine dritte, die Kauſalität hinzuzufügen.[1]) Endlich iſt bemerkenswert, daß er auch wieder einen Vergleich zwiſchen Kunſt und Geſchichte zieht, aber mit dem Vorzug gegenüber den anderen metaphyſiſchen Idealiſten, daß nach ſeiner Auffaſſung die Geſchichte der Begriffe völlig entbehrt und ſich nicht auf Abſtraktionen zurückführen läßt, daß ſie die Betrachtung des Individuellen und darum keine Wiſſenſchaft iſt. Wenn er den Vergleich zwiſchen Kunſt und Geſchichte ſchärfer verfolgt hätte, ſo hätte er etwas Beſſeres gefunden als die Löſung, mit der er ſich zufrieden gibt: daß die Materie der Geſchichte das Beſondere in ſeiner Beſonderheit und Zufälligkeit ſei und die der Kunſt das Seiende und ewig Identiſche.[2]) Aber anſtatt auf dieſen guten Weganfängen fruchtbarer Forſchung weiter zu ſchreiten, zog Schopenhauer es vor, eine Variation des beliebteſten Motives ſeiner Zeit auszuführen und ſeinerſeits gleichfalls an der Philoſophie der Kunſt ſeine Kunſt zu zeigen.

J. F. Herbart

Was aber noch ſonderbarer ſcheinen muß, iſt die Erkenntnis, daß ſelbſt ein kalter Forſcher, der unverſöhnliche Feind des Idealismus, der Dialektik und der ſpekulativen Konſtruktionen, das Haupt der ſogenannten realiſtiſchen Schule oder der exakten Philoſophie im Deutſchland des neunzehnten Jahrhunderts, Johann Friedrich Herbart, ſobald er daran geht, ſeine äſthetiſche Lehre aufzuſtellen, nicht weniger als ſeine Gegner, wenn auch in anderer Weiſe, zum Myſtiker wird. Wie weiſe er ſpricht, da er ſeine methodiſchen Vorſätze bekannt gibt! Die Äſthetik, ſagt er, darf nicht für das Verſchulden der Metaphyſik büßen; man muß ſie für ſich allein erforſchen und dabei von den metaphyſiſchen Hypotheſen über das All abſehen. Und man darf ſie auch nicht mit der Pſychologie verwechſeln, indem man etwa die Erregungen ſchildert, die durch das Inhaltliche der Kunſt verurſacht werden, die Erregungen des Pathetiſchen oder des Komiſchen, der Heiterkeit oder Traurigkeit, da es ſich vielmehr darum handelt, feſtzuſtellen, was die Kunſt zur Kunſt macht, worin die Eigentümlichkeit des äſthetiſchen Vorgangs beſtehe, was das Schöne ſei. Es gibt nur einen Weg des Heils: einzelne Fälle der Schönheit zu unter-

[1]) Kritik der Kantiſchen Philoſophie im Anhang a. a. O., S. 558—576.
[2]) Ergänzungen, S. 38.

ſuchen und zu verzeichnen, was ſie uns lehren. — Dieſe Vorſätze und Verſprechungen haben viele über das Weſen der Herbartſchen Äſthetik getäuſcht. Aber „ce sont là des jeux de princes!“ Man gebe einmal acht und man wird ſogleich ſehen, was die Analyſe der Einzelfälle für Herbart war und wie er ſich von der Metaphyſik fernzuhalten wußte.

Die reine Schönheit und die formellen Beziehungen

Nach Herbart beſteht die Schönheit in Verhältniſſen: Verhältniſſen von Tönen, Farben, Linien, Gedanken, ja des Willens: die Erfahrung muß uns lehren, welche von den Verhältniſſen ſchön ſind, und die äſthetiſche Wiſſenſchaft iſt mit der Aufzählung aller Grundverhältniſſe und „Muſterbegriffe“ erſchöpft, von denen die beſonderen Fälle der Schönheit ſich ableiten laſſen. Aber dieſe Grundverhältniſſe ſind für ihn nicht etwa phyſiologiſcher Natur; ſie ſind nichts, was man empiriſch beobachten könnte, am Ende gar in einem pſycho-phyſiſchen Kabinett. Um jede Illuſion zu rauben, genügt die Bemerkung, daß unter ihnen neben Verhältniſſen von Tönen, Linien oder Farben, auch Verhältniſſe von Gedanken- und Willenserſcheinungen aufgezählt ſind und daß ſie auf die moraliſchen Vorgänge ausgedehnt werden, gerade ſo wie auf die Gegenſtände der äußeren Anſchauung. Übrigens ſagt Herbart ausdrücklich: „Eigentlich iſt keine wahre Schönheit ſinnlich, wenngleich bei der Auffaſſung derſelben ſinnliche Empfindungen in vielen Fällen vorauszugehen und nachzufolgen pflegen.“ [1]) Das Schöne iſt ſcharf zu unterſcheiden von der Luſtempfindung, die keiner Vorſtellung bedarf; während die Schönheit in Vorſtellungen von Verhältniſſen beſteht, auf die im Bewußtſein unmittelbar ein Urteil, ein Zuſatz folgt, der eine bedingungsloſe Zuſtimmung („es gefällt!“) ausdrückt. Und während Luſt und Unluſt im Fortſchritt der Kultur mehr und mehr etwas minder Wichtiges und Flüchtiges werden, erhebt ſich das Schöne immer mehr als etwas Dauerndes, dem ein unleugbarer Wert zukommt.[2]) Das Geſchmacksurteil iſt allgemein, ewig, unveränderlich; die vollendete Vorſtellung des gleichen Verhältniſſes führt, wie der Grund ſeine Folgen, das gleiche Urteil mit ſich; und zwar wie zu jeder Zeit, ſo auch unter allen begleitenden Umſtänden und in allen Verbindungen und Verflechtungen, welche das Beſondere verſchiedener Fälle für eine ſcheinbar allgemeine Regel herbeibringen. Seien die Ele-

[1]) Einleitung in die Philoſophie, 1813. Werke ed. Hartenſtein, Band I, S. 49.
[2]) Ebenda S. 125—128.

mente eines Verhältnisses allgemeine Begriffe: es ist sichtbar, daß, wenn schon im Urteil nur der Inhalt dieser Begriffe gedacht wird, dennoch das Urteil eine ebenso weite Sphäre haben muß, wie die, welche beiden Begriffen gemein ist.“[1]) Für Herbart sind die ästhetischen Urteile die allgemeine Gattung, die die ethischen Urteile als Unterabteilung in sich schließt. „Aus dem übrigen Schönen selbst scheidet sich das Sittliche heraus als dasjenige, was nicht bloß als eine Sache von Wert besessen wird, sondern den unbedingten Wert der Personen selbst bestimmt,“ und aus dem Sittlichen das Recht.[2]) Die fünf ethischen Ideen, die das sittliche Leben leiten (der inneren Freiheit, der Vollkommenheit, des Wohlwollens, der Billigkeit und des Rechts) sind eigentlich fünf ästhetische Ideen, oder besser ästhetische Begriffe, die auf Willensverhältnisse angewendet sind. Wenn Herbart seine Ästhetik und Ethik aufbaut, ohne die Metaphysik in Bewegung zu setzen, so bleibt es darum nicht minder wahr, daß seine ästhetischen Ideen sich an jene Trinität des Ersten, des Schönen und der Höchsten Liebe anschließen, von der er in seiner Metaphysik spricht.

Die Kunst als Summe von Inhalt und Form

Was die Kunst anbelangt, so betrachtet er sie als einen zusammengesetzten Vorgang, der aus einem außerästhetischen Element, das eine logische oder psychologische oder sonst irgend eine Bedeutung hat, — dem Inhalt — und einem eigentlich ästhetischen Element, das in der Anwendung der ästhetischen Grundbegriffe liegt, — der Form — besteht. Der Mensch sucht Unterhaltung, Belehrung, das Aufregende, das Majestätische, das Lächerliche; und „alles dies wird dem Schönen beigemischt, um dem Werke Gunst und Interesse zu schaffen. So erlangt das Schöne gleichsam verschiedene Farben: Es wird anmutig, prächtig, tragisch, komisch, — und es kann alles dieses werden, denn das für sich ruhig ästhetische Urteil erträgt gleichwohl die Begleitung mancher ihm fremdartiger Aufregungen des Gemüts.“[3]) Aber all diese Dinge haben mit der Schönheit nichts zu tun. Um das objektive Schöne und Häßliche zu finden, muß man alle Prädikate, die den Inhalt betreffen, ablösen. „Um das objektive Schöne und Häßliche in der Poesie zu erkennen, müßten Unterschiede solcher und anderer Gedanken nachgewiesen werden,

[1]) Allgemeine praktische Philosophie. Werke, Band VIII, S. 27.
[2]) Einleitung, S. 128.
[3]) Ebenda S. 162.

es müßte also wenigstens von Gedanken überhaupt die Rede sein. Um das objektive Schöne und Häßliche in der Plastik zu erkennen, müßten Unterschiede solcher und anderer Umrisse nachgewiesen werden; es müßte also von Umrissen die Rede sein. Um das Schöne und Häßliche in der Musik zu erkennen, müßten Unterschiede solcher und anderer Töne nachgewiesen werden; es müßte also von Tönen die Rede sein. Nun enthalten die Prädikate „prächtig", „lieblich", „niedlich" (und viele ähnliche) nichts von Tönen, Umrissen, Gedanken; sie geben also auch nichts zu erkennen vom objektiven Schönen weder in der Poesie, noch Plastik, noch Musik. Wohl aber begünstigen sie die Einbildung: es gebe ein objektives Schönes, welchem Gedanken, Umrisse, Töne gleich zufällig seien und dem man sich annähern könne, indem man poetische, plastische, musikalische Eindrücke von ähnlicher Art zugleich empfange, die Gegenstände aber allmählich schwinden lasse und nur die erregten Gemütszustände zu verlängern suche." [1]) Ganz verschieden hiervon ist das ästhetische Urteil, das „kalte Urteil des Kunstkenners", das lediglich die Form in Betracht zieht, das heißt die objektiv wohlgefälligen formalen Verhältnisse. In diesem Absehen vom Inhalt, um die bloße Form zu betrachten, liegt die wahre Katharsis, die die Kunst vollzieht. Der Inhalt ist vorübergehend, ist relativ, ist den Gesetzen der Moral unterworfen, läßt sich von ihrem Gesichtspunkt beurteilen; die Form ist dauernd, absolut und frei.[2]) Die konkrete Kunst kann eine Summe von zwei oder mehr Werten sein; aber der ästhetische Vorgang ist nur Form.

Herbart und die Kantische Anschauung

Wer über den Schein hinausgeht und sich von der Verschiedenheit der Terminologie nicht beirren läßt, dem wird die große Ähnlichkeit der Lehre Herbarts mit der Kants nicht entgehen. Wir finden bei Herbart die Kantische Unterscheidung zwischen freier und anhängender Schönheit wieder, zwischen dem, was Form ist und dem, was zur Form hinzugefügter sinnlicher Reiz ist; desgleichen die Behauptung der Existenz einer reinen Schönheit, die Objekt notwendiger und allgemeiner, wenn auch nicht diskursive Urteile ist; und schließlich auch eine gewisse Zusammenstellung der Schönheit mit der Sittlichkeit, des Ästhetischen mit dem Ethischen. Herbart ist vielleicht auf dem Gebiet der Ästhetik

[1]) Einleitung, S. 129—130.
[2]) Ebenda S. 163.

der ſtrengſte Jünger und Fortſetzer der Anſchauungen Kants. Die Lehre Kants enthält die ſeine im Keim. Er bezeichnete ſich ſelbſt einmal als „einen Kantianer, aber aus dem Jahre 1828", und mit vollem Recht, auch in der Feſtſtellung des Unterſchiedes der Zeit. Kant iſt bei allen Irrtümern und Unbeſtimmtheiten ſeiner äſthetiſchen Anſchauungen reich an Anregungen und ſtreut fruchtbare Samenkörner aus: er gehört einer Zeit an, in der die Philoſophie noch jung und bildſam war. Der ſpätere Herbart iſt trocken und einſeitig. Er nimmt alles Falſche aus der Anſchauung Kants auf und bringt es in ein Syſtem. Die Romantiker und die metaphyſiſchen Idealiſten hatten wenigſtens die Identität der Theorie des Schönen und der Kunſt erkannt; ſie hatten die mechaniſche und rhetoriſche Anſchauung beſeitigt, einige losgelöſte Charakterzüge der künſtleriſchen Aktivität, denen ſie allerdings eine übertriebene Bedeutung beimaßen, hervorgehoben. Herbart ſtellt die mechaniſche Anſchauung wieder her, erneuert den Dualismus und gibt uns einen wunderlichen, abgezirkelten, unfruchtbaren Myſtizismus eigener Art, dem jeder künſtleriſche Hauch fehlt.

XI

Die Aeſthetik des Inhalts und die Aeſthetik der Form — Bedeutung dieſes Gegenſatzes

Auf dieſem Punkte angelangt, können wir den Sinn und die Bedeutung des berühmten Streites zwiſchen Gehaltsäſthetik und Formäſthetik genau feſtſtellen, dieſes Streites, der nunmehr ſeit einem Jahrhundert in Deutſchland tobt, der gewaltige Werke über die Geſchichte der Äſthetik bald von dem einen, bald vom anderen Standpunkt hervorgerufen hat und deſſen Urſprung eben im Gegenſatz zwiſchen Herbart und dem Idealismus Schellings, Hegels und ihrer Genoſſen und Nachfolger zu ſuchen iſt. Die Worte Form und Inhalt gehören zu denen, die in der philoſophiſchen Terminologie und noch mehr in der beſonderen Terminologie der Äſthetik in dem allerverſchiedenſten Sinne gebraucht werden. Es kommt vor, daß einer gerade das Form nennt, was der andere Inhalt nennt. Man findet ſehr oft von den Herbartianern das Wort Schillers zu ihren Gunſten zitiert: daß das Geheimnis der Kunſt darin beruhe, „den Inhalt durch die Form zu vertilgen". Aber was hat die „Form" Schillers, der die äſthetiſche Kraft der ſittlichen und der geiſtigen Energie gleichſtellt, mit der „Form" Herbarts gemein,

die weder durchdringt noch beherrscht, sondern nur Gewand und Schmuck für einen Inhalt bildet? Hegel auf der anderen Seite nennt sehr oft das Form, was Schiller Stoff genannt hatte; das heißt das sinnliche Material, das von der geistigen Energie durchdrungen werden muß. Der Inhalt Hegels ist die Idee, die metaphysische Wahrheit als konstituierendes Element der Schönheit; der Inhalt Herbarts ist das passionelle oder intellektuelle Element, das außerhalb des Schönen steht. In Italien bedeutet die Ästhetik der Form die Ästhetik der ausdruckgebenden Tätigkeit: die Form ist weder ein Gewand, noch eine metaphysische Idee, noch das sinnliche Material, sondern sie ist die vorstellende oder phantastische Kraft, die die Eindrücke gestaltet; und dennoch werden bisweilen zur Bekämpfung dieses italienischen ästhetischen Formalismus dieselben Gründe angeführt, mit denen man den deutschen ästhetischen Formalismus bekämpft, der etwas ganz anderes ist. Und so weiter. — Wir aber, die wir soeben die Anschauung der nachkantischen Ästhetiker dargelegt haben, können ihre Thesen bewerten, ohne uns bei ihrer verwirrenden Terminologie Rats zu erholen, ohne uns von den Schildern, die sie erhoben, täuschen zu lassen. Und der Gegensatz der „Gehaltsästhetik" und der „Formästhetik", der Ästhetik des Idealismus und der des Realismus, der Ästhetik Schellings, Solgers, Hegels und Schopenhauers auf der einen Seite und Herbarts auf der anderen erscheint uns als das, was er wirklich ist: nämlich als der Gegensatz nicht etwa zweier wissenschaftlicher Theorien der Ästhetik, sondern zweier metaphysischer Weltanschauungen. Für die ersteren ist das Schöne eine Offenbarung oder Objektivierung Gottes, der Idee des Willens oder wie immer sie das Prinzip ihres metaphysischen Monismus nennen und färben mögen: für den anderen ist es eine Reihe bestimmter Verhältnisse zwischen den „Realien" oder „Monaden", den Elementen seines metaphysischen Pluralismus. Wir als Historiker der Ästhetik können Gehaltsästhetik und Formästhetik Arm in Arm zur ewigen Ruhe senden.

Doch die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts war in Deutschland die Zeit der großen tönenden Schlagworte: der eine ist ein Subjektivist, der andere eine Objektivist, der dritte ein Subjektiv-Objektivist; der eine ist abstrakt, der andere ist konkret, der dritte abstrakt-konkret; der eine ist Idealist, der andere Realist, der dritte Ideal-Realist. Zwischen dem Pantheismus und dem Theismus schob Krause damals noch seinen Panentheismus ein. Kein Wunder, daß in diesem Tohuwabohu, in dem die Mittelmäßigen mehr Lärm machten als die Bedeutenden und noch

mehr auf die Worte, ihr einziges Eigentum, pochten — irgend ein bescheidener und klarer Denker, irgend ein Philosoph, der die Dinge selbst in Betracht zog, am schlechtesten fuhr, daß er ungehört und ohne Wirkung blieb, in der lärmenden Menge sich verlor und nicht erkannt und mit einer falschen Etikette bezeichnet wurde.

Friedrich Schleiermacher — Verfehlte Urteile über ihn

Dies war unseres Erachtens das Schicksal Friedrich Schleiermachers, dessen ästhetische Lehre zwar eine der mindest beachteten, aber sicherlich die beachtenswerteste jener philosophischen Epoche ist. Schleiermacher hielt im Jahre 1819 zum erstenmal einen Kursus von Vorlesungen über Ästhetik an der Universität von Berlin. Von da an begann er sich ernstlich mit dem Gegenstande zu beschäftigen, in der Absicht, ein Buch darüber zu schreiben. Er wiederholte den Kursus im Jahre 1825 und noch einmal 1832—1833; aber sein Tod, der ein Jahr darauf erfolgte, verhinderte ihn an der Ausführung seiner literarischen Absichten. Das einzige Dokument, das uns von seinen ästhetischen Betrachtungen geblieben ist, sind also seine Vorlesungen, die von seinen Schülern gesammelt und im Jahre 1842 veröffentlicht wurden.[1]) — Ein Herbartianer, Zimmermann, der eine Geschichte der Ästhetik schrieb, ist sehr erbittert über dieses posthume Werk Schleiermachers; nachdem er es auf zwanzig Seiten mißhandelt und verspottet, fragt er zuletzt: warum die Schüler nur das Andenken des ausgezeichneten Mannes mit der Veröffentlichung dieser Scharteke entehren mußten, die „ganz aus täuschenden Wortspielen, sophistischen Spitzfindigkeiten und dialektischen Erschleichungen bestehe"?[2]) Und auch der idealistische Geschichtsschreiber Hartmann ist nicht viel wohlwollender. Er sagt, „das Ganze ist ein formloser Gedankenbrei, in welchem vieles Triviale, noch mehr Halbwahres und Schiefes und einige gute Bemerkungen durcheinander gerührt sind," und daß man, „um die Lektüre dieser altersschwachen, salbadernden Nachmittagspredigten erträglich zu machen", sie auf den vierten Teil reduzieren müßte; er erklärt, daß sie „für die Prinzipienfrage" gänzlich unfruchtbar sei, da sie gegenüber dem konkreten Idealismus, wie Hegel und andere ihn dargestellt, durchaus nichts Neues biete; er sagt, daß es

[1]) Vorlesungen über Ästhetik, herausgegeben von Lommatsch. Berlin 1842 (Werke III. Teil, Band 7).

[2]) Zimmermann a. a. O., S. 608—634.

ihm „jedenfalls untunlich ſcheine, Schleiermacher eine andere Stellung anzuweiſen, als auf dem Grunde des konkreten Idealismus (Hegelianismus), den er in einigen Punkten von untergeordneter Bedeutung ergänzt“; er bemerkt noch, daß Schleiermacher ein Theolog und auf philoſophiſchem Gebiet mehr oder minder Dilettant ſei.[1]) Nun läßt ſich, wenn man auch das letzterwähnte Urteil, das keinen ernſtlichen Inhalt hat, unberückſichtigt läßt, nicht leugnen, daß die Lehre Schleiermachers uns nur in einer ziemlich unbehauenen Form erhalten iſt und viele Unklarheiten und Widerſprüche bietet; und was noch wichtiger iſt, daß man an vielen Stellen den keineswegs wohltätigen Einfluß der zeitgenöſſiſchen Metaphyſik ſpürt. Aber neben und trotz alledem welch eine Kraft einer wahrhaft wiſſenſchaftlichen und philoſophiſchen Methode! wieviel Hauptpunkte ſind da mit Sicherheit feſtgeſtellt! welche Fülle von neuen Wahrheiten bietet er und wieviel Schwierigkeiten und Probleme, die vor ihm nicht bemerkt oder nicht gelöſt wurden.

Schleiermachers Verhältnis zu ſeinen Vorläufern

Schleiermacher erklärte die Äſthetik für eine durchaus moderne Richtung des menſchlichen Geiſtes: Zwiſchen der Poetik des Ariſtoteles, die in der Empirik einer Vorſchriftenſammlung befangen bleibt, und dem, was im achtzehnten Jahrhundert Baumgarten verſuchte, liegt ein ungeheuerer Unterſchied. Er pries Kant, weil er als erſter die Äſthetik tatſächlich unter die philoſophiſchen Disziplinen aufgenommen; und er erkannte an, daß durch Hegel die künſtleriſche Funktion ihre höchſte Erhebung erreicht, da ſie von ihm mit der Religion und mit der Philoſophie verknüpft, ja beinahe ihnen gleichgeſetzt wurde. Aber er war weder von der Baumgartenſchen Schule befriedigt, die zu dem widerſinnigen Bemühen ausartete, eine Wiſſenſchaft, eine Theorie auf dem ſinnlichen Vergnügen zu errichten, noch von der Kantſchen Anſchauung, die den Geſchmack zum Hauptgegenſtand ihrer Betrachtung wählte; noch von der Philoſophie Fichtes, in der die Kunſt zu einer Pädagogik wurde; noch von der im allgemeinen befolgten Richtung, die den unſicheren und zweideutigen Begriff des „Schönen“ zum Mittelpunkt der Äſthetik macht. Schiller war ihm ſympathiſch, weil er die Aufmerkſamkeit mehr auf das Moment der „Spontaneität“ oder künſtleriſchen Produktivität gelenkt; und er rechnete es Schelling als Verdienſt an, daß er das Gewicht auf

[1]) E. von Hartmann, Die deutſche Äſthetik ſeit Kant, S. 156—169.

die bildenden Künste gelegt, bei denen die täuschenden und falschen Erklärungen, die auf dem moralischen Zweck begründet werden, weniger leicht möglich sind als bei der Poesie.[1]) Und nachdem er für seinen Teil in der präzisesten Weise die Erforschung der praktischen Regeln — die empirischer Natur und für die Wissenschaft unbrauchbar sind — aus der ästhetischen Betrachtung ausgeschlossen, wählte er zur Aufgabe seiner Untersuchungen die Frage, welche Stellung der künstlerischen Tätigkeit in der Ethik zukomme.[2])

Stellung der Aesthetik in Schleiermachers Ethik

Um durch diese Terminologie nicht zu Unklarheiten verleitet zu werden, muß man im Gedächtnis behalten, daß die Philosophie Schleiermachers in die drei Teile: Dialektik, Ethik und Physik zerfällt. Die Dialektik entspricht der Ontologie; die Physik umfaßt alle Wissenschaften von den Naturvorgängen; die Ethik das Studium aller freien menschlichen Tätigkeiten, wie Sprache, Denken, Kunst, Religion und Sittlichkeit, und ist für ihn nicht nur die Wissenschaft von der Sittlichkeit allein. Kurz, die Ethik ist für ihn das, was andere Psychologie nennen, und wieder andere besser die Wissenschaft oder die Philosophie des Geistes. Wenn man diese Aufklärung im Auge behält, wird sein Ausgangspunkt der einzig richtige und zulässige erscheinen. Und es wird nicht wundernehmen, daß er vom Willen spricht und von Willensakten usw., wo andere nur einfach von geistiger Tätigkeit oder Energie gesprochen hätten. Denn auch diesen Worten gibt er einen allgemeineren Sinn als jenen engeren, der ihnen in der praktischen Philosophie gewöhnlich zugewiesen wird.

Die ästhetische Tätigkeit als immanente und individuelle Tätigkeit

Man kann die menschlichen Tätigkeiten in doppelter Weise einteilen. Da kommen zunächst die, von denen wir annehmen, daß sie bei allen Menschen in gleicher Weise beschaffen sind, wie z. B. die logische Tätigkeit; man nennt sie die Tätigkeiten der Identität oder identische Tätigkeiten; dann gibt es andere, bei denen wir eine Verschiedenheit voraussetzen und die wir Tätigkeiten der Differenz oder individuelle nennen. Dann aber gibt es auch Tätigkeiten, die sich im Innenleben erschöpfen, und andere, die sich in der Außenwelt konkretuieren: Immanente und

[1]) Vorlesungen über Aesthetik, S. 1—30.

[2]) Ebenda S. 35—51.

praktische Tätigkeiten. Welcher dieser beiden Klassen, und zwar in jeder der zwei Reihen, gehört die künstlerische Tätigkeit an? Die künstlerische Tätigkeit entfaltet sich zweifellos in verschiedener Weise, wenn nicht bei jedem Individuum, so doch sicherlich bei den verschiedenen Nationen und Völkern; und sie gehört infolgedessen zu den Tätigkeiten der Differenz, zu den individuellen Tätigkeiten.[1]) Und was die anderen Einteilungen betrifft, so ist es zwar richtig, daß die Kunst sich auch in der Außenwelt konkretuiert, aber diese Tatsache ist „ein später Hinzukommendes, das sich zu dem inneren Vorgang, wie die Mitteilung des Gedankens vermittelst des Wortes oder der Schrift zum Gedanken selbst verhält"; „das innere Bild ist das eigentliche Kunstwerk." Man könnte hier zwar Ausnahmen geltend machen, wie die der Mimik; aber es wären nur scheinbare Ausnahmen. Zwischen einem wirklich erzürnten Menschen und einem anderen, der diesen Seelenzustand auf der Bühne darstellt, herrscht der Unterschied, daß der Zorn bei dem zweiten „bemessen" und darum schön erscheint: und dies, weil sich im Geiste des Darstellers das innere Bild dazwischen geschoben.[2]) Die künstlerische Tätigkeit „gehört also unter diejenigen menschlichen Tätigkeiten, die den Charakter haben, daß wir bei ihnen das Individuelle in seiner Differenz vom anderen voraussetzen, aber zugleich gehört sie zu den Tätigkeiten, die dem Wesen nach in sich selbst sind und nicht in einem anderen vollbracht werden, die Kunst ist also eine immanente Tätigkeit, bei welcher man die Differenz voraussetzt", sie ist eine innerliche, keine praktische Tätigkeit; eine individuelle, nicht eine allgemeine oder logische.

Die künstlerische und die intellektuelle Wahrheit

Was ist der Unterschied zwischen der Kunst und dem Denken? Wenn die Kunst ein Denkvorgang ist, so muß ein Gedanke gegeben sein, in dem die Identität vorausgesetzt wird, und ein anderer, in dem die Verschiedenheit vorausgesetzt wird. In der Poesie handelt es sich nicht um die Wahrheit; oder vielmehr es handelt sich um eine Wahrheit, die mit der objektiven Wahrheit, der ein — sei es allgemeines, sei es individuelles — wirkliches Sein entspricht (der wissenschaftlichen oder historischen Wahrheit), nichts zu tun hat. „Wenn einer sagt, in diesem Charakter ist keine Wahrheit, so ist dies ein Tadel der Poesie; wenn aber einer sagt, in dem einzelnen Menschen, der dargestellt wird, ist keine Wahrheit,

[1]) Ebenda S. 51—54.

[2]) Ebenda S. 55—61.

sondern er ist Erdichtung, so ist das etwas anderes." Die Wahrheit des poetischen Charakters besteht darin, daß die verschiedenen Gedanken und Handlungsäußerungen einer Person in innerem Zusammenhang ohne Widersprüche dargestellt werden. Selbst bei einem Porträt ist das, was es zu einem Kunstwerk macht, nicht die genaue Übereinstimmung mit einem objektiv wirklichen. Aus der Kunst, aus der Poesie „entspringt nicht das geringste von Wissen": „Sie drückt nur die Wahrheit des Einzelbewußtseins aus." Es gibt daher „eine Produktivität des Denkens und der sinnlichen Anschauung, die den übrigen darin entgegengesetzt sind, daß wir keine Selbigkeit voraussetzen, und die deswegen der Ausdruck sind des Einzelnen als solchen".[1])

Unterschied zwischen dem künstlerischen Bewußtsein und dem Gefühl und der Religion

Das Gebiet der Kunst ist das „unmittelbare Selbstbewußtsein", das vom Gedanken oder Begriff des „Ich" oder des bestimmten „Ich" scharf zu unterscheiden ist. Dieses ist das Bewußtsein der Identität in der Verschiedenheit der Momente: das unmittelbare Selbstbewußtsein „ist die Verschiedenheit der Momente selbst, die einem bewußt sein muß, da ja das ganze Leben nichts ist, als ein sich entwickelndes Bewußtsein". Nun, auf diesem Gebiet ist die Kunst mit zwei Erscheinungen verwechselt worden, mit denen sie in unmittelbarer Verbindung steht: auf der einen Seite mit dem sinnlichen Bewußtsein, das heißt mit dem Gefühl von Lust oder Schmerz, und auf der anderen mit der Religion. Damit spielt Schleiermacher auf die ästhetischen Sensualisten des achtzehnten Jahrhunderts an, sowie auf Hegel und die intime Verbindung zwischen Kunst und Religion, die dieser in der Phänomenologie und in der Enzyklopädie, nicht nur in seinen ästhetischen Vorlesungen, aufstellte. Und er widerlegt sowohl den einen wie den anderen Gesichtspunkt, weil sowohl die sinnliche Lustempfindung, sowie das religiöse Gefühl, so verschieden sie sonst sein mögen, doch beide durch ein „äußeres Sein" bedingt sind, während die Kunst freie Produktivität ist.[2])

Der Traum und die Kunst — Inspiration und Ueberlegung

Um aber diese freie Produktivität, in der die Kunst besteht, besser zu verstehen, ist es noch nötig, das Gebiet des unmittelbaren Bewußtseins

[1]) Ebenda S. 61—66.
[2]) Ebenda S. 67—77.

ſcharf abzugrenzen. Und nichts wird uns da beſſer dienen, als ein Vergleich mit den Bildern, die im Traumzuſtand auftauchen. Auch der Künſtler befindet ſich in einem Traumzuſtand: einem Traumzuſtand mit offenen Augen, in dem unter den vielen Bildern, die auftauchen, nur diejenigen zu Kunſtwerken werden, denen eine genügende Kraft innewohnt. Die anderen bilden gleichſam den dunkeln Hintergrund, von denen die erſteren ſich abheben. Alle weſentlichen Elemente der Kunſt finden ſich auch im Traum. Er iſt ein Entſtehen freier Gedanken und ſinnlicher Anſchauungen, die lediglich Bilder ſind. Was aber fehlt ihm? Wodurch unterſcheidet ſich der Traum von der Kunſt? — Der Unterſchied kann nicht in der Technik liegen, die lediglich etwas Äußerliches iſt und hier nicht in Frage kommen kann. Der Traum iſt etwas Chaotiſches, Unfeſtes, ohne Ordnung, Zuſammenhang und ſicheres Maß. Wenn wir in dieſes Chaos irgend eine Ordnung bringen, ſo hört der Unterſchied ſogleich auf, und die Ähnlichkeit mit der Kunſt wird zur Identität. Dieſe innere Tätigkeit, die ordnet und mißt, die das Bild fixiert und umgrenzt, iſt es, was die Kunſt vom Traum unterſcheidet oder den Traum in Kunſt wandelt. Es iſt ein Akt, der ſehr häufig einen Kampf, eine Anſtrengung bedeutet und ein Sichentgegenſtemmen gegen den unwillkürlichen Strom der auftauchenden Bilder iſt. Es iſt ein Akt der Überlegung, der Beſonnenheit. Der Traum und das Aufhören des Traumes ſind beide notwendige Bedingungen für das Entſtehen der Kunſt. Gedanken und Bilder müſſen auftauchen, und zu dieſen auftauchenden Bildern muß Maß, Beſtimmtheit und Einheit hinzutreten, da ſonſt jedes Bild mit dem anderen verſchwommen und unſtändig bliebe. Es muß darin ſowohl das Moment der Inſpiration, der Begeiſterung, ſowie das der Beſonnenheit enthalten ſein.[1])

Die Kunſt und das Typiſche

Für die künſtleriſche Wahrheit iſt jedoch erforderlich — und hier wird Schleiermachers Gedankengang minder genau und ſicher —, daß das Einzelne vom Bewußtſein der Gattung begleitet ſei. Das Selbſtbewußtſein des einzelnen Menſchen als ſolchen iſt nicht möglich ohne das allgemein menſchliche Bewußtſein, noch iſt ein einzelner Gegenſtand wahr, wenn er nicht zu ſeinem Allgemeinbegriff in Beziehung geſetzt wird. In einem Landſchaftsbild muß „jeder Baum eine Naturwahrheit

[1]) Ebenda S. 79—91.

haben, das heißt er muß angeſchaut werden können als einzelnes einer beſtimmten Gattung; aber ebenſo muß das ganze Zuſammenſein des Naturlebens und des Individuellen wirkliche Naturwahrheit haben und mithin ſo zuſammen ſein können. — Indem wir ſo in der Kunſt nicht nur auf die Produktion einzelner Geſtalten an und für ſich, ſondern auf die innere Wahrheit derſelben ausgehen, ſo ergibt ſich, warum man der Kunſt eine ſo hohe Stelle einräumt, als freies Realiſieren von dem, worin alle Auffaſſung ihren Wert hat, es iſt nämlich das Prinzip, daß alle Formen des Seins dem menſchlichen Geiſte einwohnen. Fehlt dieſes Prinzip, ſo iſt keine Wahrheit möglich, ſondern nur Skepſis." Das was die Kunſt erzeugt, das ſind die idealen, typiſchen Geſtalten, die auch die wirkliche Natur erzeugen würde, wenn ſie nicht von äußeren Elementen behindert wäre.[1]) „Der Künſtler produziert die Geſtalt aus dem allgemeinen Schema, mit Abweiſung alles desjenigen, was in den realen Zuſammenhang der lebendigen Kräfte des Wirklichen hemmend eingreift, und dieſe reine Produktion aus einem allgemeinen Schema iſt das, was wir das Ideal nennen."[2])

Damit aber ſcheint Schleiermacher durchaus nicht das Gebiet der Kunſt verändern zu wollen. Er bemerkt: „Wenn der Künſtler wirklich Gegebenes bildet, ſei es nun Porträt, Landſchaft oder die einzelne menſchliche Geſtalt, ſo iſt dies ein Zurückziehen von der Freiheit der Produktivität und ein Sichanſchließen an das Wirkliche."[3]) Im Künſtler iſt ein doppeltes Streben: das nach der Vollendung des Typus und das nach der Darſtellung der natürlichen Wirklichkeit. Er darf weder in die Abſtraktheit des Typus, noch in die Unbedeutenheit der empiriſchen Wirklichkeit verfallen.[4]) Wenn beim Abbilden einer Pflanze nur der Typus der Gattung hervorgehoben werden muß, ſo fordern wir bei der Darſtellung des Menſchen infolge der hohen Bedeutung, die ihm zukommt, die vollkommenſte Individualiſierung.[5]) Die Darſtellung des Idealen im Wirklichen ſchließt nicht „eine unendliche Mannigfaltigkeit, wie ſie in der Wirklichkeit beſteht", aus. „Die menſchliche Geſtalt ſchwebt z. B. in einer Schwankung zwiſchen dem Ideal und der Karikatur; dies gilt von der ethiſchen wie von der wirklichen Geſtalt. Jede menſchliche Geſtalt hat

[1]) Ebenda S. 128, 143—150.
[2]) Ebenda S. 505, vergleiche auch S. 607.
[3]) Ebenda S. 505.
[4]) Ebenda S. 506—508.
[5]) Ebenda S. 156—157.

etwas an sich, wodurch sie eine Verbildung ist, aber auch jede hat etwas an sich, wodurch sie eine bestimmte Modifikation der menschlichen Natur ist, nur kommt es nicht vollständig zur Erscheinung, allein dies kann ein geübtes Auge wohl auffassen und zu dem Idealen ergänzen." [1]) Schleiermacher erkennt all die Schwierigkeiten von Problemen, wie „ob es ein einziges Ideal der menschlichen Gestalt gäbe oder mehrere", und ähnliche.[2]) Er bemerkt auch, daß die beiden Anschauungen, die auf dem Felde der Poesie miteinander ringen, auf die Kunst im allgemeinen ausgedehnt werden können. Es gibt Leute, die behaupten, daß die Poesie oder die Kunst das Vollkommene, das Ideal darstellen solle, das, was die Natur schaffen würde, wenn sie nicht von mechanischen Kräften behindert wäre. Andere verwerfen das Ideal als unerreichlich und wollen, daß der Künstler den Menschen darstelle wie er ist, mit all den störenden Elementen, die seiner Wirklichkeit angehören. Und die einen wie die anderen sprechen die eine Hälfte der Wahrheit aus: Der Kunst kommt ebenso die Darstellung des Ideals wie die des Wirklichen, des Subjektiven wie des Objektiven zu.[3]) Auch die Darstellung des Komischen, also des Antiidealen und des unvollkommenen Ideals, ist eine Aufgabe der Kunst.[4])

Unabhängigkeit der Kunst

In bezug auf die Moral ist die Kunst frei, so wie die philosophische Forschung frei ist. Ihr Wesen schließt alle praktischen und sittlichen Wirkungen aus. Dies führt zur Aufstellung des Satzes, daß „es keinen anderen Unterschied des Wertes gibt zwischen verschiedenen Kunstwerken, insofern man sie vergleichen kann als die Vollkommenheit in der Kunst selbst". „Denken wir uns ein Kunstgebiet als vollkommen in seiner Art, so hat es einen absoluten Wert, der durch nichts anderes erhöht oder erniedert werden kann. Wäre es richtig, daß man als Folge eines Kunstwerkes Willensbewegungen in Anspruch nehmen könnte, so würde ein Kunstwerk noch einen anderen Maßstab haben: Nämlich nicht alle Gegenstände, die der Künstler bearbeiten kann, sind gleich sehr dazu geeignet, Willensbewegungen hervorzubringen, und so würde es eine Differenz der Schätzung geben, die von der Kunstvollkommenheit gar nicht abhängig wäre." Und man muß auch nicht das Urteil über die vielleicht

[1]) Ebenda S. 550—551.
[2]) Ebenda S. 608.
[3]) Ebenda S. 684—686.
[4]) Ebenda S. 191—196; vergleiche S. 364—365.

sehr verschiedenartige und komplizierte Persönlichkeit des Künstlers mit dem im eigentlichen Sinne ästhetischen Urteil, das sein Werk betrifft, verwechseln. „Das größte zusammengesetzte Gemälde und die kleinste Arabeske sind in dieser Hinsicht völlig gleich, wie das größte und kleinste Gedicht; der eigentliche Kunstwert hängt lediglich ab von dem Grade der Vollkommenheit, mit der das Äußere dem Inneren entspricht.“ [1])

Schleiermacher verwirft die Anschauung Schillers, insoweit dieser aus der Kunst ein Spiel machen will im Vergleich zum Ernst des Lebens: eine Anschauung, sagt er, die die der Geschäftsleute ist, die die Geschäfte für das einzig Ernste im Leben halten. Die künstlerische Tätigkeit ist etwas allgemein Menschliches, und man kann sich einen Menschen, in dem sie nicht vorhanden wäre, gar nicht denken; obgleich die Gradunterschiede zwischen den einzelnen Menschen auch in dieser Richtung sehr große sind, die vom einfachen Begehren nach Kunstgenuß bis zu wirklichem Kunstverständnis gehen und von diesem bis hinauf zum produktiven Genie.[2])

Kunst und Sprache

Der Künstler verwendet Mittel, die ihrer Natur nach nicht für das Einzelne, sondern für das Allgemeine bestimmt sind: so die Sprache. Und doch muß die Poesie aus der Sprache das Individuelle herausholen und sich nicht in der Form einer Antithese zwischen dem Individuellen und Universellen darstellen, die der Wissenschaft eigentümlich ist. Von den zwei Elementen der Sprache, dem musikalischen und dem logischen Element, bedient der Dichter sich des ersteren und zwingt das zweite, individuelle Bilder hervorzurufen. Auch ist die Sprache, um die Wahrheit zu sagen, in bezug auf die reine Wissenschaft etwas mehr oder minder Irrationales und ebenso auch im Hinblick auf das individuelle Bild. Das Bestreben der Forschung und der Poesie ist im Gebrauch der Sprache ein gerade entgegengesetztes: die eine sucht die Sprache der mathematischen Formel zu nähern, die andere dem Bild.[3])

Die Fehler Schleiermachers

Dies ist — in den Hauptpunkten und mit Weglassung der vielen bemerkenswerten Einzeltheorien, die wir an ihrer Stelle berühren werden, dargestellt — die ästhetische Anschauung Schleiermachers. Und wenn

[1]) Ebenda S. 209—219; vergleiche 527—528.
[2]) Ebenda S. 98—111.
[3]) Ebenda S. 635—648.

wir ihre Summe ziehen, eine Bilanz der dargelegten Ideen machen, so können wir als seine mangelhaften und verfehlten Seiten die folgenden betrachten: 1. Den nur unvollkommenen Ausschluß der „Ideale oder Typen", wie sehr Schleiermacher sich auch bemüht, solche Kautelen und Einschränkungen aufzustellen, daß durch sie die künstlerische Individualisierung gewahrt und die heraufbeschworenen Typen und Ideale tatsächlich überflüssig werden; zu diesem Fehler wäre auch noch die nur unvollkommene Ausscheidung eines gewissen Restes von abstraktem Formalismus zu rechnen, den man hier und da nicht überwunden und absorbiert findet;[1]) 2. Daß er die Kunst als Tätigkeit der Differenz ohne weiteres betrachtet; dies wird zwar dadurch gemildert, wenn auch nicht aufgehoben, daß er aus dieser Differenz eine Differenz von ganzen Komplexen von Individuen, eine nationale Differenz macht. Wenn er über die Geschichte der Kunst schärfer nachgedacht hätte, wenn er die Möglichkeit, die Künste verschiedener Nationen und Zeiten zu genießen, bedacht, wenn er das Moment der künstlerischen Reproduktion besser untersucht hätte, ja bereits durch die bloße Prüfung des Verhältnisses zwischen Wissenschaft und Kunst hätte er dahin kommen müssen, diese Differenz als eine empirische und überwindliche zu erkennen, wobei er noch immer an den unterscheidenden Merkmalen zwischen Kunst und Wissenschaft als dem Individuellen, im Gegensatz zum Universellen, hätte festhalten können; 3. Daß er nicht gezeigt, daß die ästhetische Tätigkeit mit der der Sprache identisch und darum die Basis jeder anderen menschlichen Tätigkeit ist. Über das künstlerische Element, das das grundlegende Element der Geschichte und als konkrete Form auch in der Wissenschaft unentbehrlich ist, und über die Sprache, nicht als Komplex abstrakter Mittel des Ausdrucks, sondern als die ausdruckgebende Tätigkeit selbst, scheint Schleiermacher keine klaren Anschauungen gehabt zu haben.

Seine Verdienste um die Aesthetik

Diese Fehler, diese Unklarheiten sind vielleicht zum Teil der wenig durchgearbeiteten Form zuzuschreiben, in der seine Anschauungen auf uns gelangt sind. Seine Gedanken über das Thema waren noch lange nicht gereift. Wenn wir dagegen seine Verdienste hervorheben wollen, so brauchen wir nur die Anklagen zu wiederholen, mit denen die beiden schon zitierten Historiker Zimmermann und Hartmann ihn über-

[1]) Vergleiche z. B. ebenda S. 467 fg.

häufen. Schleiermacher hat der Äſthetik ihren imperativiſchen Charakter genommen; er hat eine Form des Denkens anerkannt und unterſchieden, die nicht das logiſche Denken iſt; er hat der Äſthetik einen nicht metaphyſiſchen, ſondern einfach anthropologiſchen Charakter gegeben; er hat den Begriff des Schönen geleugnet und an ſeine Stelle den der künſtleriſchen Vollendung geſetzt. Er hat ſogar behauptet, daß ein kleines, ſowie ein großes Kunſtwerk, wenn nur jedes in ſeiner Sphäre vollendet iſt, äſthetiſch gleichwertig ſind; er hat den äſthetiſchen Vorgang als ausſchließliche menſchliche Produktivität angeſehen uſw. All dieſe Kritiken ſcheinen Anklagen und ſind Lobſprüche: für Zimmermann und Hartmann ſind ſie Anklagen, für uns werden ſie Lobſprüche. Inmitten der metaphyſiſchen Orgien ſeiner Zeit, inmitten jenes beſtändigen Erbauens und Zerſtörens von mehr oder weniger willkürlichen Syſtemen hat der Theologe Schleiermacher mit philoſophiſchem Scharfblick das Auge auf das gerichtet, was für den äſthetiſchen Vorgang weſentlich charakteriſtiſch iſt, und hat ſeine Eigentümlichkeiten und Beziehungen feſtgeſtellt; und auch dort, wo er nicht klar ſah oder durch Unſicherheit irrte, hat er doch niemals die Analyſe für die Phantaſterei aufgegeben. Indem er das dunkle Gebiet des unmittelbaren Bewußtſeins als das des äſthetiſchen Vorgangs wies, ſcheint er ſeinen in die Irre ſchweifenden Zeitgenoſſen den alten Spruch wiederholt zu haben: Hic Rhodus, hic salta!

XII

Fortſchritte der Linguiſtik

Ungefähr um dieſelbe Zeit, in der Schleiermacher über die Natur des äſthetiſchen Vorgangs nachdachte, gewann eine geiſtige Bewegung in Deutſchland an Kraft, die dahinzielte, die alten Anſchauungen über die Sprache völlig zu verändern, und die dadurch geeignet war, der äſthetiſchen Wiſſenſchaft die ſchätzenswerteſten Dienſte zu leiſten. Aber ſo wie die äſthetiſchen, wir können ſagen, Spezialiſten, keine Ahnung von dieſer Bewegung hatten, ſo dachten auch die neuen Sprachphiloſophen nicht daran oder gelangten wenigſtens nicht dazu, ihre Ideen mit den neuen äſthetiſchen Lehren in Verbindung zu bringen; und ſo blieben jene Entdeckungen, auf das enge Gebiet der Linguiſtik beſchränkt, wenig fruchtbar und verkümmerten.

Linguistische Untersuchungen im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts

Auch zur Untersuchung des Verhältnisses zwischen Gedanken und Wort, zwischen der Einheit der Logik und der Vielfältigkeit der Sprachen gab Kants Kritik der reinen Vernunft den ersten Anstoß. Es erschienen damals verschiedene Versuche, die Kantischen Kategorien der Anschauung (Raum und Zeit) und des Verstandes auf die Sprache anzuwenden; der erste war der Roths (1795).[1]) Derselbe Roth veröffentlichte später, im Jahre 1815, einen Aufsatz über die „reine Linguistik"; andere bemerkenswerte Arbeiten über das Thema erschienen von Vater, Bernhardi, Reinbeck und Koch, alle im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts. Der leitende Gedanke dieser Arbeiten war die Unterscheidung zwischen der Sprache und den Sprachen, zwischen der universellen Sprache, die der Logik entsprechen sollte, und den historischen oder tatsächlichen Sprachen, die durch das Gefühl und die Phantasie, oder wie immer man sonst das psychologische Element der Differenzierung bezeichnen will, getrübt sind. Vater unterschied zwischen „allgemeiner Sprachlehre, die a priori durch die Untersuchung der im Urteil enthaltenen Begriffe sich konstruieren läßt" und der „vergleichenden Sprachlehre", die durch das Studium vieler Sprachen Wahrscheinlichkeitsgesetze zu finden sucht. Bernhardi betrachtete die Sprache als eine „Allegorie des Intellekts" und unterschied sie, je nachdem sie Werkzeug der Poesie oder Werkzeug der Wissenschaft ist; und Reinbeck sprach von einer ästhetischen Grammatik und von einer logischen Grammatik. Und noch energischer als die anderen behauptete Koch, das Wesen der Sprache wäre „non ad logices sed ad psychologiae rationem revocanda".[2]) Auch manche Philosophen spekulierten über die Sprache und über die Mythologie und betrachteten sie, wie z. B. Schelling, als Erzeugnisse eines „vormenschlichen Bewußtseins", und in bilderreicher Allegorie als teuflische Erfindungen, die das Ich aus dem Unendlichen ins Endliche gestürzt.[3])

---

[1]) Antihermes oder philosophische Untersuchung über den reinen Begriff der menschlichen Sprache und die allgemeine Sprachlehre. Frankfurt und Leipzig 1795.

[2]) Vergleiche bezüglich dieser Schriftsteller: Bemerkungen und Auszüge bei Loewe, Hist. crit. gramm. univ., stellenweise, und bei Pott, Einleitung zu Humboldt, S. CLXXI—CCXII; vergleiche auch Benfey, Geschichte der Sprachwissenschaften, Einleitung.

[3]) Philosophie der Mythologie; vergleiche Steinthal, „Ursprung", S. 81—89.

Wilhelm von Humboldt — Intellektualistische Nachklänge

Die Wahrheit zu sagen, wußte sich nicht einmal der große Sprachphilosoph, der damals in Deutschland erstand, Wilhelm von Humboldt, von dem Vorurteil, daß Logik und Sprache wesentlich identisch wären und nur eine historische und zufällige Verschiedenheit zwischen ihnen bestünde, zu befreien. Seine berühmte Abhandlung über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues (1836)[1]) setzt noch immer die „Idee" einer „vollkommenen Sprache" voraus, die sich je nach der linguistischen oder geistigen Fähigkeit der verschiedenen Völker in ebensoviele Einzelsprachen spaltet und mannigfacherweise abschwächt. „Da," sagt er, „die Naturanlage der Sprache eine allgemeine des Menschen ist, und alle den Schlüssel zum Verständnis aller Sprachen in sich tragen müssen, so folgt von selbst, daß die Form aller Sprachen sich im wesentlichen gleich ist und immer den allgemeinen Zweck erreichen muß. Die Verschiedenheit kann nur in den Mitteln und nur innerhalb der Grenzen liegen, welche die Erreichung des Zweckes verstattet." Aber es besteht eine tatsächliche Verschiedenheit nicht nur in den Tönen, sondern auch im Gebrauch, den der Sprachsinn von diesen Tönen im Hinblick auf die Form der Sprache macht, oder besser noch im Hinblick auf die Idee, die er von der Form dieser Sprache hat. „Durch ihn (den Sprachsinn) allein sollte zwar, soweit die Sprachen bloß formal sind, nur Gleichförmigkeit in ihnen entstehen können. Denn er muß in allen den richtigen und gesetzmäßigen Bau verlangen, der nur einer und eben derselbe sein kann. In der Wirklichkeit aber verhält es sich anders, teils wegen der Rückwirkung des Lautes, teils wegen der Individualität des inneren Sinnes in der Erscheinung. Die ‚sprachliche Kraft' kann nicht überall gleich sein, nicht überall gleiche Intensität, Lebendigkeit und Gesetzmäßigkeit offenbaren. Sie wird auch nicht immer durch gleiches Hinneigen zur symbolischen Behandlung des Gedankens und durch gleiches ästhetisches Gefallen am Lautreichtum und Einklang unterstützt." Darin liegen die Gründe der Verschiedenheiten im Bau der menschlichen Sprache, Verschiedenheiten, die sich so wie in der Sprache auch in allen anderen Gebieten der Kultur der Völker offenbaren. Aber wenn man die Sprachen betrachtet, so „muß sich eine Form offenbaren, die unter allen denkbaren am meisten mit den Zwecken der Sprache übereinstimmt", die sich dem Ideal der Sprache am meisten nähert; und „man muß die Vorzüge und Mängel der vorhandenen nach dem Grade

[1]) Posthum erschienen, II. Auflage, besorgt von A. F. Pott, Berlin 1880.

beurteilen können, in welchem sie sich dieser einen Form nähern". Nach der Ansicht Humboldts nähern sich diesem Ideal am meisten alle sanskritischen Sprachen, die darum auch als Vergleichskanon dienen können. Und nachdem er die chinesische Sprache als eine Klasse für sich abgegliedert, stellt er die Einteilung der möglichen Sprachformen in flektierende, agglutinierende und inkorporierende auf: Typen, die sich in jeder wirklichen Sprache in verschiedenem Grade gemischt finden.[1]) Auf Humboldt führt auch die Einteilung der Sprachen in höhere und niedere, je nach der Behandlung des Verbums, zurück, nach welcher sie in geformte und formlose unterschieden werden. Und es gelingt ihm auch in keiner Weise, sich von dem anderen alten Vorurteil zu befreien, das mit dem ersten in Zusammenhang steht, nämlich daß die Sprache als etwas von den sprechenden Individuen Unabhänges, Objektives bestehe, etwas, das außerhalb seiner existiert und gleichsam vor ihm liegt und das er durch Anwendung aufleben machen kann.

Die Sprache als geistige Tätigkeit — Die innere Form

Aber Humboldt selbst bekämpft Humboldt: Neben all diesen Schlacken veralteter Ansichten enthüllt sich mit frischer Lebenskraft in seinem Werk eine vollkommen neue Auffassung der Sprache. Allerdings ist gerade infolgedessen sein Buch nicht frei von Widersprüchen; es begegnet uns darin ein Zaudern und gleichsam eine gewisse Verlegenheit, die auch für seine Schreibweise charakteristisch sind und sie bisweilen gequält und dunkel machen. Der neue Mensch in Humboldt widerlegt den alten, wenn er sagt: „Man muß die Sprache nicht sowohl wie ein totes Erzeugtes, sondern weit mehr wie eine Erzeugung ansehen. . . . Die Sprache, in ihrem wirklichen Wesen aufgefaßt, ist etwas beständig und in jedem Augenblick Vorübergehendes. Selbst ihre Erhaltung durch die Schrift ist immer nur eine unvollständige, mumienartige Aufbewahrung, die es doch erst wieder bedarf, daß man dabei den lebendigen Vortrag zu versinnlichen sucht. Sie selbst ist kein Werk (ergon), sondern eine Tätigkeit (energeia). . . . Sie ist nämlich die sich ewig wiederholende Arbeit des Geistes, den artikulierten Laut zum Ausdruck des Gedankens fähig zu machen." Die Sprache ist das Sprechen. „Die eigentliche Sprache in dem Akte ihres wirklichen Hervorbringens liegt in der verbundenen Rede. . . . Nur sie muß man sich überhaupt in allen Untersuchungen, welche in die lebendige Wesenheit der Sprache eindringen sollen,

[1]) Ebenda S. 308—310.

immer als das Wahre und Erste denken. Das Zerschlagen in Wörter und Regeln ist nur ein totes Machwerk wissenschaftlicher Zergliederung.“ [1]) Die Sprache ist nicht durch ein Bedürfnis nach äußerer Mitteilung an andere entstanden: nein, sie ist durch ein durchaus inneres Bedürfnis nach Erkenntnis und nach dem Sichverschaffen einer Anschauung der Dinge hervorgegangen. „Die Sprache ist auch in ihren Anfängen durchaus menschlich und dehnt sich absichtslos auf alle Gegenstände zufälliger sinnlicher Wahrnehmung und innerer Bearbeitung aus.... Die Worte entquellen freiwillig, ohne Not und Absicht der Brust, und es mag wohl in keiner Einöde eine wandernde Horde gegeben haben, die nicht schon ihre Lieder besessen hätte. Denn der Mensch als Tiergattung ist ein singendes Geschöpf, aber Gedanken mit den Tönen verbindend.“ [2]) Der neue Mensch, der in Humboldt lebte, führte ihn zur Entdeckung einer Tatsache, die den Verfassern der logischen Universalgrammatiken unbekannt geblieben war: der „inneren Sprachform“. Was ist die innere Sprachform? Sie ist weder ein logischer Begriff, noch physischer Laut: sie ist die subjektive Anschauung, die sich der Mensch von den Dingen bildet. Sie ist das die Mannigfaltigkeit schaffende Prinzip, das der Sprache eigen ist, abgesehen vom physischen Laut: sie ist das Werk der Phantasie und des Gefühls, sie ist die Individualisierung des Begriffs. Die Verbindung der inneren Sprachform mit dem physischen Laut ist das Werk einer inneren Synthese: „Die Sprache erinnert oft, aber am meisten hier in dem tiefsten und unerklärbarsten Teile ihres Verfahrens, an die Kunst. Auch der Bildner und Maler vermählt die Idee mit dem Stoff, und auch seinem Werke sieht man es an, ob diese Verbindung in Innigkeit der Durchdringung dem wahren Genius in Freiheit entstrahlt, oder ob die abgesonderte Idee mühevoll und ängstlich mit dem Meißel oder dem Pinsel gleichsam abgeschrieben ist.“ [3])

Sprache und Kunst in der Auffassung Humboldts

Allerdings bleiben für Humboldt das Vorgehen des Künstlers und das des redenden Menschen immer nur analoge Vorgänge, die man vergleichen kann, nicht identische, wie es richtig wäre. Einmal betrachtet Humboldt das Wort allzu einseitig, als ein Mittel zur Entwickelung des (logischen) Gedankens; und dann waren seine ästhetischen Ansichten ein

[1]) Ebenda S. 54—56.
[2]) Ebenda S 25, 73—74, 79.
[3]) Ebenda S. 105—118.

wenig unbeſtimmt und nicht immer ſcharf und genau, ſo daß ſie ihn daran hinderten, die Identität zu erkennen. Von ſeinen zwei wichtigſten äſthetiſchen Schriften ſcheint die eine über „Männliche und weibliche Schönheit“ (1795) unter dem Einfluß Winckelmanns und ſeiner Idee eines Gegenſatzes zwiſchen Schönheit und Ausdruck entſtanden zu ſein; der ſpezifiſche Geſchlechtscharakter verringert nach Humboldts Anſicht die menſchliche Schönheit, die ſich erſt durch den Triumph über jene Geſchlechtsunterſchiede vollſtändig darſtellt. Die andere, die von Goethes „Hermann und Dorothea“ ausging, definiert die Kunſt als „die Darſtellung der Natur durch die Einbildungskraft, die nun nicht anders als ſchön ſein kann, denn ſie iſt ein Werk der Einbildungskraft“: alſo eine Metamorphoſe der Natur, die in eine höhere Sphäre verſetzt wird. Aus der Sprache, die aus Abſtraktionen beſteht, ſchöpft der Dichter Bilder.[1]) In ſeiner linguiſtiſchen Abhandlung unterſcheidet er Poeſie und Proſa, wobei er dieſe beiden Begriffe philoſophiſch und nicht als bloßen Gegenſatz der freien und der gebundenen, der periodiſchen und der metriſchen Rede auffaßt. „Die Poeſie faßt die Wirklichkeit in ihrer ſinnlichen Erſcheinung, wie ſie äußerlich und innerlich empfunden wird, auf, iſt aber unbekümmert um dasjenige, wodurch ſie Wirklichkeit iſt, ſtößt vielmehr dieſen ihren Charakter abſichtlich zurück. Die ſinnliche Erſcheinung verknüpft ſie ſodann der Einbildungskraft und führt durch ſie zur Anſchauung eines künſtleriſch-idealiſchen Ganzen. Die Proſa ſucht in der Wirklichkeit gerade die Wurzeln, durch welche ſie am Daſein haftet, und die Fäden ihrer Verbindungen mit demſelben. Sie verknüpft alsdann auf intellektuellem Wege Tatſachen mit Tatſachen und Begriffen mit Begriffen und ſtrebt nach einem objektiven Zuſammenhang in einer Idee.“[2]) Die Poeſie geht der Proſa voraus; um die Proſa hervorzubringen, muß der Geiſt ſich zunächſt an der Poeſie bilden.[3]) Aber neben dieſen tiefen Anſchauungen betrachtet Humboldt die Dichter als die Vervollkommner der Sprache, iſt der Anſicht, daß die Poeſie nur einigen außerordentlichen Augenblicken angehört,[4]) und es ſcheint aus dieſen und ähnlichen Anſichten hervorzugehen, daß er noch nicht vollkommen erkannt, daß die Sprache immer Poeſie iſt und daß die Proſa (Wiſſenſchaft) nicht eine andere äſthetiſche Form, ſondern einen anderen Inhalt bedeutet.

---

[1]) Zimmermann a. a. O. S. 533—544.
[2]) Verſchiedenheit uſw., S. 236—238.
[3]) Ebenda S. 239—240.
[4]) Ebenda S. 295—206, 547 uſw.

H. Steinthal — Unabhängigkeit der sprachlichen Funktion von der Logik

Die Widersprüche Humboldts wurden, was die Sprachtheorie anbelangt, von dem größten seiner Nachfolger, Steinthal, gelöst. Dieser nahm, — und hierbei stützte er sich auf seine Vorgänger, — den Satz, daß die Sprache nicht der Logik, sondern der Psychologie angehöre, wieder auf[1]) und führte im Jahre 1855 eine schöne Polemik gegen den Hegelianer Becker, den Verfasser der „Organismen der Sprache", einen der letzten grammatischen Logiker, der das Material der Sanskritsprachen aus zwölf Grundbegriffen ableiten zu können glaubte. Es ist nicht wahr, behauptete Steinthal, daß man ohne Worte nicht denken könne: der Taubstumme denkt in Zeichen, der Mathematiker in Formeln, in einigen Sprachen, wie z. B. in der chinesischen, ist der graphische Teil für das Denken ebenso unentbehrlich oder vielleicht noch unentbehrlicher als der phonetische.[2]) Hier schoß Steinthal vielleicht über das Ziel hinaus und stellte die Autonomie des Ausdrucks gegenüber dem logischen Denken nicht gehörig fest, obschon die Beispiele, die er anführt, beweisen, daß man zwar ohne Worte, aber nicht ohne Ausdrücke denken kann.[3]) Aber das bewies er später in wirksamer Weise, daß Begriff und Wort, das logische Urteil und der gesprochene Satz inkommensurabel sind. Der Satz ist nicht das Urteil, sondern nur die Darstellung eines Urteils; und nicht alle Sätze stellen Urteile dar. Mehrere Urteile können in einem einzigen Satz ausgedrückt werden. Den logischen Einteilungen der Urteile (den Verhältnissen der Begriffe zueinander), entspricht keine analoge grammatikalische Einteilung der Sätze. „Die logische Form des Satzes ist kein geringerer Widerspruch, als spräche man von dem Winkel eines Kreises, von der Peripherie des Dreiecks." Wer spricht, in dem bilden sich, insoweit er spricht, nicht Gedanken, sondern Sprache.[4])

Identität der Probleme vom Ursprung und vom Wesen der Sprache

Nachdem er so die Sprache von jeder Abhängigkeit von der Logik befreit und mehrmals feierlich verkündet, daß die Sprache ihre Formen

---

[1]) Grammatik, Logik und Psychologie, ihre Prinzipien und ihr Verhältnis zueinander. Berlin 1855.

[2]) Ebenda S. 153—158.

[3]) Siehe theoretischen Teil S. 23.

[4]) Grammatik, Logik und Psychologie, S. 179, 183.

unabhängig von der Logik in vollkommenster Selbständigkeit hervorbringt,[1]) und die Theorie Humboldts von den Überbleibseln der logischen Grammatik von Port-Royal gereinigt, forscht Steinthal nach dem Ursprung der Sprache, wobei er in Übereinstimmung mit seinem Meister von der Erkenntnis ausgeht, daß die Frage nach dem Ursprung der Sprache die Frage nach ihrem Wesen ist, nämlich die Frage nach ihrer psychologischen Genesis, oder nach der Stelle, die sie in der Entwickelung des Geistes einnimmt. „Der Unterschied zwischen der Urschöpfung und der täglich wiederholten existiert rücksichtlich der Sprache gar nicht."[2]) Die Sprache gehört der weiten Gattung der Reflexbewegungen an; aber auch damit deutet man nur eine Seite, noch nicht ihre charakteristische Qualität an. Reflexbewegungen hat das Tier, und es hat überdies Empfindungen wie der Mensch. Aber beim Tier sind die Sinne „breite Tore, durch welche die äußere Natur mit solcher Macht in die Seele einstürmt, daß diese unterworfen wird, Selbständigkeit und freie Bewegung verliert". Im Menschen entsteht die Sprache, weil er den Widerstand gegen die Natur, die Beherrschung des eigenen Körpers die Freiheit, bedeutet. „Das Sprechen ist eine Befreiungstätigkeit. Das fühlen wir ja alle heute noch, wie wir unsere Seele erleichtern, von einem Drucke befreien, indem wir uns äußern." In dem Augenblick, der dem Bilden der Sprache unmittelbar vorhergeht, muß man sich den Menschen als „in größter Lebhaftigkeit alle Wahrnehmungen, alle Anschauungen, die seine Seele empfing, mit leiblichen Bewegungen, mimischen Stellungen, Gebärden und besonders Tönen, ja sogar artikulierten Tönen, begleitend", vorstellen. Was fehlt ihm nun noch, daß er spreche? Es fehlt ihm eine einzige Sache, aber die wichtigste: die bewußte Verknüpfung der Reflexbewegungen des Leibes mit den Erregungen der Seele: Wenn das Empfindungsbewußtsein bereits Bewußtsein ist, so fehlt ihm doch noch das Bewußtsein des Bewußtseins; wenn es bereits Anschauung ist, die Anschauung der Anschauung; kurz es fehlt ihm die innere Form der Sprache. Erst mit dieser entsteht die Verknüpfung, das Wort. Der Mensch wählt die Laute nicht. Der Laut ist ihm gegeben, und er äußert ihn notwendig, instinktiv, ohne Absicht, ohne Willkür.[3])

---

[1]) Einleitung in die Psychologie und Sprachwissenschaft (II. Auflage, Berlin 1881), S. 62.

[2]) Grammatik, Logik und Psychologie usw., S. 231.

[3]) Ebenda S. 285, 292, 295—306.

Irrtümliche Anschauungen über die Kunst bei Steinthal — Sein Nichterfassen der Verbindung zwischen Linguistik und Aesthetik

Hier ist nicht der Ort, eine detaillierte Prüfung aller Einzelanschauungen Steinthals vorzunehmen, noch auch der verschiedenen Phasen, die er durchmachte und die nicht immer einen Fortschritt bedeuten, insbesondere nachdem er sich zu geistiger Mitarbeiterschaft mit Lazarus vereinigt und beide zusammen sich auf die „Völkerpsychologie" geworfen hatten, für einen Teil deren sie unter anderem auch die Linguistik hielten.[1]) Aber nachdem wir anerkannt, welches große Verdienst er dadurch erworben, daß er in die Ideen Humboldts Zusammenhang gebracht und die sprachliche Funktion mit einer Schärfe, wie es niemals vorher geschehen, von der des logischen Denkens geschieden hatte, müssen wir bemerken, daß auch er die Identität der „inneren Form der Sprache", dessen, was er „die Anschauung der Anschauung oder Apperzeption" nannte, mit der ästhetischen Phantasie nicht erkannte. Die Herbartsche Psychologie, zu der Steinthal sich bekannte, bot ihm auch keinen Stützpunkt für eine solche Identifizierung. Herbart und seine Anhänger lösten die Logik als eine normative Wissenschaft aus der Psychologie ab und vermochten nicht, die wahren Grenzen zwischen Empfindung und geistiger Gestaltung, zwischen Psyche und Geist, scharf zu erkennen; noch erkannten sie, daß das logische Denken eine dieser geistigen Gestaltungen ist, daß es eine Tätigkeit ist und nicht ein Kodex von inneren Gesetzen. Wie sie mit der Ästhetik umsprangen, das wissen wir bereits: auch die Ästhetik war für sie ein Kodex der schönen Formverhältnisse. Unter dem Einfluß dieser Lehren konnte Steinthal zu keinem anderen Resultat kommen, als in der Kunst eine „Verschönerung" der Gedanken, in der Linguistik die Wissenschaft vom Sprechen zu sehen, während Rhetorik und Ästhetik eine ganz verschiedene Sache, nämlich die Wissenschaft gut oder schön zu reden, war.[2]) Die Poetik und die Rhetorik — sagt er in einer seiner mannigfachen Abhandlungen — unterscheiden sich von der Linguistik dadurch, daß in ihnen von vielen anderen und wichtigeren Dingen die Rede sein muß, bevor sie zur Sprache kommen. „Jene Disziplinen werden also nur einen sprachwissenschaftlichen Abschnitt haben, der, wenn wir ihm innerhalb der Sprach-

[1]) Steinthal, Ursprung der Sprache, IV. Auflage, Berlin 1888, S. 120—124; M. Lazarus, Das Leben der Seele, 1855 (Berlin 1876—1878) Band 2; von beiden geleitet: Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft seit 1860.

[2]) Grammatik, Logik und Psychologie, S. 139—140 und 146.

wissenschaft seinen Platz anweisen wollten, die letzte Abteilung der Syntax bilden würde. Freilich bleibt zu beachten, daß die Syntax einen ganz anderen Charakter hat, als die Rhetorik und Poetik; sie hat es nur mit Richtigkeit der Sprache zu tun, jene zeigen die Schönheit oder Angemessenheit des Ausdrucks; sie ist rein historisch, jene sind ästhetisch; sie hat ausschließlich grammatische Prinzipien, jene haben Rücksichten zu nehmen, welche ganz außerhalb der Sprache liegen, wie die Stimmung des Redenden usw. Genau genommen verhält sich die Syntax zur Stilistik wie die grammatische Betrachtung der Quantität der Vokale zur Metrik."[1]) Daß Sprechen entweder gut und schön sprechen sein muß oder überhaupt nicht Sprechen ist,[2]) und daß die vollständige Umwandlung des Begriffs der Sprache, die Humboldt und er bemerkt hatten, auf die verwandten Disziplinen der Poetik, Rhetorik und Ästhetik rückwirken und sie gleichfalls umwandeln und vereinigen mußte, das kam ihm nie in den Sinn. Und so hatte nach so viel Arbeit und so viel scharfen Analysen die Einheit von Sprache und Poesie, die Identität der Wissenschaften von der Sprache und von der Poesie, der Linguistik und der Ästhetik, ihren vollkommensten oder besser ihren mindest unvollkommenen Ausdruck in den prophetischen Aphorismen Giambattista Vicos gefunden.

XIII

Aesthetiker geringeren Ranges der metaphysischen Schule

Von den Schriften methodischer und strenger Denker, wie Schleiermacher, Humboldt und Steinthal, kehrt man nur mit Bedauern zu den Erzeugnissen der metaphysischen Idealisten, der Kollegen und Schüler Schellings und Hegels, zurück, die in dieser Zeit, besonders bis ungefähr um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, nicht aufhören, sich in wütenden Wogen schwerer und dicker Bände in unabläßiger Folge heranzuwälzen. Mit Bedauern, mit Überdruß, fast mit Ekel geht man von jener Wissenschaft, die den Geist erleuchtet, zu Schreibereien über, die nur zu sehr ein schillerndes Gemenge von Phantasterei und Scharlatanerie, von trunkenem Schwelgen in leeren Worten und Formeln und professorenhaften Versuchen, andere betrunken zu machen, sind.

---

[1]) Einleitung S. 34—35.

[2]) Theoretischer Teil S. 76—77.

Krauſe, Trahndorff, Weiße und andere

Und wozu auch eine allgemeine Geſchichte der Äſthetik (die ſich ja doch nicht mit allen Verfehlungen und Irrtümern befaſſen kann, ſondern nur jene in Betracht ziehen muß, die beſtimmte Geiſtesrichtungen und Epochen charakteriſieren) mit Theorien belaſten, gleich denen eines Krauſe, eines Trahndorff, Weiße, Deutinger, Oerſted, Zeiſing, Eckardt und ſo viel anderer Lieferanten von Handbüchern und Syſtemen, von denen nicht ein einziger über die Grenzen des deutſchen Landes hinausgelangte — nur Krauſe wurde in das ſtets unglückliche Spanien eingeführt —, und die man ruhig dem Andenken oder beſſer dem ſchnellen Vergeſſen ihrer Landsleute überlaſſen kann? Krauſe[1]) iſt ein Menſchenfreund, Freidenker und Theoſoph, für den alles Organismus und Schönheit iſt, und die Schönheit iſt Organismus, und der Organismus iſt Schönheit; und das „Sein" oder Gott iſt Eines, frei und ungeteilt; und Eines, frei und ungeteilt iſt auch das Schöne. Es gibt nur einen Künſtler, Gott, und eine einzige Kunſt, die göttliche. Die Schönheit des Endlichen iſt die Gottheit oder die Gottähnlichkeit, die im Endlichen erſcheint. Das Schöne ſetzt die Vernunft, den Verſtand und die Phantaſie in befriedigender und ihren Geſetzen entſprechender Art in Bewegung und erfüllt die Seele mit einem uneigennützigen Luſtgefühl, einer Neigung, die von keinem Intereſſe geleitet iſt. Trahndorff[2]) beſchreibt die verſchiedenen Stufen, über die emporſchreitend, das Individuum das Weſen oder die Form des Weltalls zu erfaſſen ſucht, die Stufen des Gefühls, der Anſchauung, der Reflexion und der Ahnung, und bemerkt, daß die einfache theoretiſche Erkenntnis dazu nicht genüge, und daß noch das Wollen hinzutreten muß, das Wollen, welches Können iſt, mit ſeinen drei Graden von Streben, Glauben und Liebe, und er verlegt das Schöne in Liebe, die den höchſten Grad darſtellt: das Schöne iſt die Liebe, die ſich ſelbſt begreift. Chriſtian Weiſe[3]) ſuchte wie Trahndorff den chriſtlichen Gott mit der Hegelſchen Philoſophie zu verſöhnen; die äſthetiſche Idee ſteht nach ſeiner Anſicht höher als die logiſche Idee und führt zur Religion, zu Gott; die Idee der Schönheit, die ihre Exiſtenz außerhalb des ſinnlichen Weltalls hat, iſt die Wirklichkeit des Begriffs der Schönheit. Und ſo wie die Idee der Gottheit die abſolute Liebe iſt, ſo findet ſich die der Schönheit in Wirklichkeit in der Liebe.

[1]) Abriß der Äſthetik, poſth. 1837; Vorleſungen über Äſthetik (1828—1829), poſth. 1882.

[2]) Äſthetik, Berlin 1827.

[3]) Äſthetik, Leipzig 1830; Syſtem der Äſthetik, Vorleſungen, poſth., ebenda 1872.

Den gleichen Versöhnungsversuch machte der katholische Theologe Deutinger.[1]) Das Schöne entsteht für ihn aus dem Können, das eine Tätigkeit darstellt, die der des Erkennens der Wahrheit und des Tuns des Guten parallel geht; doch während die Erkenntnis eine rezeptive ist, ist das Können eine Bewegung von außen nach innen, das die Materie ergreift, um ihr das Siegel der Persönlichkeit aufzudrücken. Drei Elemente: Eine ideale innere Anschauung: die Idee; eine formbare Materie; und die Kraft, beide, das Innere und das Äußere, das Unsichtbare und das Sichtbare, das Ideale und das Reale, zu durchdringen, bilden das Schöne. Oersted[2]) (der niemand anders ist als der bekannte dänische Naturforscher, dessen Werke damals in Deutschland übersetzt wurden und Erfolg hatten) definiert das Schöne als die objektive Idee in dem Augenblick, in dem sie subjektiv betrachtet wird: die in den Dingen ausgedrückte Idee, insofern sie sich der Anschauung offenbart. Zeising[3]) suchte einerseits die Mysterien des goldenen Schnittes zu ergründen und spekulierte gleichzeitig über das Schöne, das er als eine der drei Formen der Idee ansah: und zwar als die Idee, die sich im Objekt und Subjekt offenbart, das heißt die Idee als Anschauung, das Absolute, das in der Welt erscheint und vom Geist anschaulich erfaßt wird. Eckardt[4]) wollte eine theistische Ästhetik geben, die ebenso die einseitige Transzendenz des Deismus, wie die einseitige Immanenz des Pantheismus vermeiden sollte, und erklärte, daß man nicht von dem Gefühl des Beschauers, noch von dem Kunstwerk, noch von der Idee des Schönen, noch von dem Begriff der Kunst ausgehen dürfe, sondern vom schöpferischen Geist, von der ursprünglichen Quelle des Schönen, vom Künstler: Da der schaffende Künstler nicht begriffen werden kann, wenn man nicht zum höchsten schöpferischen Genie, zu Gott, emporsteigt, so berief er eine „Psychologie des Weltkünstlers", also eine Psychologie Gottes.

Friedrich Theodor Vischer

Wenn die Kategorie der Quantität irgend welchen Wert neben der der Qualität behauptet, so müssen wir uns ausführlicher mit Friedrich

[1]) Kunstlehre, Regensburg 1845—1846 (Grundlinien einer positiven Philosophie, Band 4 und 5).

[2]) Der Geist in der Natur, 1850—1851, Neue Beiträge zu „Der Geist in der Natur", posth. 1855.

[3]) Ästhetische Forschungen, Frankfurt a. M. 1855.

[4]) Die theistische Begründung der Ästhetik im Gegensatz zu der pantheistischen, Jena 1857; Vorschule der Ästhetik, Karlsruhe 1864—1865.

Theodor Vischer, dem umfangreichsten aller deutschen Ästhetiker, ja dem deutschen Ästhetiker par excellence, beschäftigen, der, nachdem er 1837 ein Buch über das „Erhabene und Komische, einen Beitrag zur Philosophie des Schönen“[1]), publiziert hatte, in der Zeit von 1846—1857 vier dicke Bände über die „Ästhetik als Wissenschaft des Schönen“[2]) herausgab, in der er in hunderten von Paragraphen und langen Anmerkungen und Unteranmerkungen ein ungeheures Material von ästhetischen Forschungen anhäuft, sowie zahllose Dinge, die mit der Ästhetik nichts zu tun haben, und endlich zahllose Dinge, die mit dem denkbaren Weltall überhaupt nichts zu tun haben. Die Ästhetik Vischers zerfällt in drei Teile. Der erste Teil, „die Metaphysik des Schönen“, behandelt den Begriff des Schönen an sich, ohne Rücksicht darauf, wo und wie er sich verwirklicht. Der zweite Teil behandelt die beiden einseitigen Formen dieser Verwirklichung: das Schöne in der Natur und das Schöne in der Phantasie; dem ersteren fehlt die subjektive, dem zweiten die objektive Existenz. Der dritte Teil, die Theorie der Künste, erforscht den Verbindungsakt der beiden Momente, des physischen und des psychischen, des objektiven und des subjektiven, in der Kunst. Wie man sieht, fehlt es dem Werk nicht an der Architektonik: ein Lob, das zu jener Zeit neben der kombinierenden und konstruktiven Gabe sehr begehrt war! Welche Anschauung Vischer von der ästhetischen Tätigkeit hatte, ist schnell gesagt: eine verschlechterte Form der Hegelschen. Das Schöne gehört nach seiner Ansicht weder der theoretischen, noch der praktischen Tätigkeit an; es wohnt in einer heiteren Sphäre, die über diese Antithesen erhaben ist, in derselben Sphäre, in der auch die Religion und Philosophie zu Hause sind: der Sphäre des absoluten Geistes.[3]) Nur will er, im Gegensatz zu Hegel, der Religion den ersten Platz, der Kunst den zweiten und der Philosophie den dritten angewiesen wissen. Die Umsetzung dieser drei Stufen: Kunst, Religion und Philosophie, die man bald in der einen, bald in der anderen Reihenfolge ordnete, war in jenen Tagen eine Sache, auf welche die allergrößte Arbeit verwendet wurde. Man hat bemerkt, daß von den sechs möglichen Kombinationen dieser drei Ausdrücke vier tatsächlich versucht wurden. Schelling war für die Reihenfolge Philosophie, Religion, Kunst; Hegel für Kunst, Religion, Philosophie; Weiße für Philosophie, Kunst, Religion und

[1]) Stuttgart 1837.

[2]) Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Reutlingen, Leipzig und Stuttgart 1846—1847, drei Teile in vier Bänden.

[3]) Ästhetik, Einleitung §§ 2—5.

Vischer für Religion, Kunst, Philosophie.[1]) Nachdem aber Vischer selbst[2]) die Meinung Wirths zitiert, der ein System der Ethik[3]) verfaßt hatte und darin für die Anordnung Religion, Philosophie, Kunst eingetreten war, so ergibt sich, daß nur noch eine einzige Kombination übrig ist, die nicht verwendet und daher noch verfügbar ist, nämlich: Kunst, Philosophie, Religion, falls sich nicht irgend ein unbekanntes Genie ihrer bereits bemächtigt haben sollte, was uns durchaus wahrscheinlich vorkommt. — Das Schöne ist die Verwirklichung der Idee; diese ist nicht der abstrakte Begriff, sondern der mit seiner Wirklichkeit verbundene Begriff. Nur, fügt Vischer hinzu, sei die Idee als Gattungsidee zu determinieren, und je höher eine Idee stehe, desto größer müsse ihre Schönheit sein. Aber auch die niedrigste sei immer noch schön, da sie ein integrierender Bestandteil der Totalität der Ideen sei.[4]) Der höchste Grad ist der der menschlichen Persönlichkeit. „In dieser geistigen Welt erreicht die Idee ihre wahre Bedeutung, und Ideen heißen nun die großen bewegenden sittlichen Mächte, auf welche jedoch in dem Sinne auch der Begriff der Gattung noch angewandt werden kann, daß sie sich zu ihren engeren Sphären und den sie verwirklichenden einzelnen Persönlichkeiten verhalten, wie die Gattung zu ihren Arten und Individuen." Über allen steht die sittliche Idee: „Über diese Grundlage erhebt sich die Welt der sittlichen oder der Selbstzwecke, welche den bedeutendsten Inhalt des Schönen abzugeben bestimmt sind." Dennoch verwirklicht das Schöne diese Welt in der Anschauung; daher bleibt die moralische Tendenz aus der Kunst ausgeschlossen.[5]) So reduziert Vischer die Hegelsche Idee bald auf einen einfachen Begriff, bald nähert er sie der Idee des Guten und bald macht er, wie sein Meister, etwas ganz Verschiedenes aus ihr, das noch höher selbst als Verstand und Sittlichkeit steht.

Die anderen Richtungen

Der Herbartsche Formalismus blieb von Anfang an nur wenig bemerkt und fand noch weniger Anhänger: Kaum ein Versuch wurde hie und da gemacht, die raschen Skizzen, auf die Herbart sich beschränkt hatte, zu entwickeln und anzuwenden, wie z. B. Griepenkerl (1827) und Bobrik

[1]) Hartmann, Deutsche Ästhetik seit Kant, S. 217, Anm.
[2]) Ästhetik, Einleitung § 5.
[3]) System der spekulativen Ethik, Heilbronn 1841—1842.
[4]) Ästhetik §§ 15—17.
[5]) Ebenda §§ 19—24.

1834) es taten.[1]) Die Vorlesungen Schleiermachers gaben noch, ehe sie zu einem Bande gesammelt wurden, Erich Ritter, dem bekannten Geschichtsschreiber der Philosophie, den Anlaß zu einer Reihe eleganter Abhandlungen (1840),[2]) in denen man übrigens nur schwer einen Fortschritt gegenüber den Anschauungen Schleiermachers finden könnte, dessen wichtigere Partien nicht erleuchtet werden, da Ritter sich mehr mit dem sozialen Moment und dem des ästhetischen Lebens befaßt. Ein feiner Kritiker der deutschen Ästhetik, so wie sie sich seit Baumgarten entwickelt hatte, erschien in jener Zeit in Wilhelm Theodor Danzel. Unter anderem wendete sich Danzel zur rechten Zeit gegen die Prätension, in einem Kunstwerk den „Gedanken" zu finden: „Der Gedanke eines Kunstwerkes . . . unseliger Ausdruck, der ein ganzes Zeitalter zur Sisyphusarbeit einer Zurückführung der Sache auf das Denken des Verstandes und der Vernunft verdammt hat! Der Gedanke eines Kunstwerkes ist nichts anderes, als das auf die angegebene Weise Erschaute, welches nicht in dem Kunstwerk *dargestellt*, sondern das *Kunstwerk selbst* ist. Der Kunstgedanke kann niemals durch Begriffe und Worte ausgedrückt werden."[3]) Ein früher Tod vernichtete die frohen Hoffnungen, die Danzel für Wissenschaft und Geschichte der Ästhetik erweckt hatte.

Die Theorie der Naturschönheit und die der Modifikationen des Schönen

Die metaphysische Ästhetik nach Hegel ist hauptsächlich dadurch bemerkenswert, daß in ihr zwei Theorien zum Gipfel ihrer Entwickelung gelangten, oder besser zwei Massen von Bemerkungen und Phantastereien höchst seltsamer Natur: die Theorie vom Schönen in der Natur und die Theorie der Modifikationen des Schönen. Weder die eine, noch die andere stand mit der metaphysischen Ästhetik in intimem und notwendigem Zusammenhang; aber beide waren mit ihr durch historische und psychologische Gründe verknüpft. Der psychologische Grund lag in der Verwandtschaft der Lust- und Schmerzerscheinungen mit der mystischen Exaltation und, was das Schöne in der Natur anlangt, auch in der effektiven (phantastischen) ästhetischen Qualität einiger Erscheinungen, die man ungenau Naturschönheiten nennt; der historische Grund war, daß man seit Jahr-

[1]) Griepenkerl, Lehrbuch der Ästhetik, Braunschweig 1827; Bobrik, Freie Vorträge über Ästhetik, Zürich 1834.

[2]) Über die Prinzipien der Ästhetik, Kiel 1840.

[3]) Gesammelte Aufsätze, S. 216—221.

hunderten von jenen Luſt- und Schmerzerſcheinungen immer wieder in denſelben Büchern geſprochen hatte, in denen die Kunſtwiſſenſchaft behandelt wurde.[1]) Jene Metaphyſiker waren oft höchſt naive und grobfühlige Leute; wenn ſie einmal im Feuer ihrer Konſtruktionen waren, dann machten ſie es beinahe ſo, wie man vom Maeſtro Paiſiello erzählt, daß er in der Hitze des Komponierens ſelbſt die ſzeniſchen Angaben des Librettos in Muſik ſetzte. So haben ſie in der Hitze der Konſtruktion alles, was ſie in den Inhaltsverzeichniſſen chaotiſcher alter Bücher fanden, dialektiſch konſtruiert.

Entwickelung der erſtgenannten Theorie — Herder

Wenn wir mit der Theorie vom Schönen in der Natur beginnen, ſo finden wir Bemerkungen über die ſchönen Dinge in der Natur ſchon in den Forſchungen der Alten über das Schöne eingeſtreut, insbeſondere in den Ergüſſen der Neuplatoniker und ſpäterhin in den Schriften ihrer Nachfolger im Mittelalter und in der Renaiſſance.[2]) Seltener wurde dieſer Gegenſtand in die Poetiken aufgenommen. Einer der erſten war Teſauro, der in ſeinem „Cannocchiale aristotelio“ (1654) nicht nur die „witzigen Ausdrücke“ der Menſchen, ſondern auch die Gottes, der Engel, der Natur und der Tiere unterſuchte; Muratori (1707) ſpricht vom „Schönen der Materie“, wie z. B. „die Götter, eine Blume, die Sonne oder ein Bächlein“.[3]) Bemerkungen über das, was außerhalb der Kunſt liegt und lediglich der Natur angehört, finden ſich bei Crouſaz, bei André und bei all jenen Schriftſtellern des achtzehnten Jahrhunderts, insbeſondere den engliſchen, die galant und empiriſch über das Schöne und die Kunſt plauderten.[4]) Kant, der unter dem Einfluß dieſer Schriftſteller ſtand, trennte, wie wir wiſſen, die Lehre vom Schönen von der der Kunſt und bezog die freie Schönheit beſonders auf die natürlichen Gegenſtände und auf jene Erzeugniſſe des Menſchen, die die Schönheiten der Natur reproduzieren ſollen.[5]) Der Gegner der Kantſchen Äſthetik, Herder (1800), der Geiſt und Natur, Wert und Luſt, Gefühl und Verſtand zu einem und demſelben machen wollte, räumt dem Schönen in der Natur eine große Rolle ein. Nach Herder hat jedes Ding in der Natur ſeine

[1]) Siehe Theoretiſcher Teil S. 85—87, 93—94.
[2]) Siehe oben S. 159—161, 168, 172.
[3]) Cannocchiale aristotelico, c. III; Perfetta Poesia, l. I, c. VI, VIII.
[4]) Siehe oben S. 249—252.
[5]) Siehe oben S. 264—7, 269—70.

Schönheit, die der Ausdruck des Größten und Beſten ſeines eigenen Weſens iſt. Und er ordnet die ſchönen Dinge in aufſteigender Linie von den Konturen, Farben und Tönen, vom Licht und vom Klang bis hinauf zu den Blumen, den Gewäſſern, dem Meere, den Vögeln, den Tieren, der Erde, den Menſchen. So bemerkt er, daß der Vogel „ein Inbegriff von Eigenſchaften und Vollkommenheiten ſeines Elements ſei, eine Darſtellung ſeiner Virtualität, als eines Licht-, Schall- und Luftgeſchöpfes, dem in jeder Gattung ſein Habitus zuſtimmt“, und von den Landtieren ſagt er, daß die häßlichſten die ſeien, die dem Menſchen am ähnlichſten ſind, wie der melancholiſche, finſtere Affe, und daß die ſchönſten die ſeien, die eine entſchiedene Geſtalt haben, wohlgebaut, frei und edel ſind; dann die, die den Ausdruck der Sanftheit tragen, jene endlich, die glücklich und harmoniſch in ſich ſelbſt leben und mit einer natürlichen, für den Menſchen unſchädlichen Vollkommenheit begabt ſind.[1])

Schelling, Solger, Hegel

Schelling leugnet den Begriff eines Schönen in der Natur: Die Schönheit der Natur iſt rein zufällig, es iſt die Kunſt, die die Norm gibt, ſie zu finden und zu beurteilen.[2]) Auch Solger[3]) ſchließt das Schöne in der Natur aus der Äſthetik aus; desgleichen Hegel, der demnach in dieſer Ausſchließung nicht original iſt, wohl aber in ſeiner Inkonſequenz. Er ſchließt es aus, aber dann erörtert er es wieder, und zwar recht ausführlich. Man wird nicht recht klar darüber, ob das Schöne in der Natur nach ſeiner Anſicht überhaupt nicht exiſtiert und nur der Menſch es in die Betrachtung der Dinge eingeführt hat, oder ob es ein geringerer, aber durchaus wirklicher Grad des künſtleriſch Schönen ſei. Er ſagt, daß „das Kunſtſchöne höher ſteht als die Natur. Denn die Kunſtſchönheit iſt die aus dem Geiſte geborene und wiedergeborene Schönheit. ... Der Geiſt iſt das Wahrhaftige, alles in ſich Befaſſende, ſo daß alles Schöne nur wahrhaft ſchön iſt, als dieſes Höheren teilhaftig und durch dasſelbe erzeugt. In dieſem Sinn erſcheint das Naturſchöne nur als ein Reflex des dem Geiſte angehörigen Schönen, als eine unvollkommene, unvollſtändige Weiſe, eine Weiſe, die ihrer Subſtanz nach im Geiſte ſelber enthalten iſt.“ Niemand hat ſeither daran gedacht, eine ſyſtematiſche Darſtellung der Schönheit in der Natur

[1]) Kaligone a. a. O., S. 55—90.
[2]) Syſtem der transzendentalen idealen Theorie VI, § 2.
[3]) Vorleſungen über Äſthetik, S. 4.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

zu geben, während man doch sogar eine „materia medica“ vom Gesichtspunkt der Nützlichkeit der natürlichen Gegenstände verfertigt hat.[1]) Aber das zweite Kapitel des ersten Teiles der Ästhetik ist trotzdem just dem „Schönen in der Natur“ gewidmet, da man, um zur Idee des Schönen in der Kunst in seiner Totalität zu gelangen, drei Grade durchlaufen muß: das Schöne im allgemeinen, das Schöne in der Natur, aus dessen Mängeln die Notwendigkeit der Kunst sich ergibt, und endlich das Ideal. „Das nächste Dasein der Idee ist die Natur und die erste Schönheit die Naturschönheit.“ Diese Schönheit, die nur für uns und nicht für sie selbst eine solche ist, hat verschiedene Stadien: im ersten Stadium vertieft der Begriff sich in der Materialität so sehr, daß er in ihr verschwindet, und dies ist der Fall bei den isolierten physischen und mechanischen Vorgängen; ein höherer Grad ergibt sich, wenn diese Vorgänge sich zu Systemen einen, wie im Sonnensystem; aber zu wahrhafter Existenz gelangt der Begriff nur im Organischen, im Lebendigen. Aber beim Lebendigen selbst treten Unterschiede von schön und häßlich auf. So mißfällt uns unter den Tieren das Faultier, das sich mühsam hinschleppt und sich völlig unfähig zu rascher Bewegung und Tätigkeit zeigt, eben durch diese seine schläfrige Trägheit; so können wir die Amphibien nicht schön finden und manche Arten von Fischen, die Krokodile, die Kröten und manche Arten von Insekten, und besonders jene zweifelhaften und zweideutigen Wesen, die den Übergang von einer bestimmten Form zu einer anderen bilden. wie das Schnabeltier, das eine Mischung von Vogel und Vierfüßer ist.[2]) Bei diesen Beispielen aus der Hegelschen Theorie des Schönen in der Natur können wir es bewenden lassen; er erörtert darin auch die äußere Schönheit der abstrakten Form, Regelmäigkeit, Symmetrie, Harmonie und ähnliches, also jene Begriffe, die für den Formalismus Herbarts die höchsten Ideen des Schönen bilden.

Schleiermacher

Schleiermacher, der Hegel für seine Entscheidung, das Schöne in der Natur aus der Ästhetik auszuschließen, lobt, schloß es nicht nur in Worten, sondern auch tatsächlich aus seiner eigenen Ästhetik aus, in der er nur die künstlerische Vollendung des inneren Bildes in Betracht zieht, das von der Energie des menschlichen Geistes gestaltet wird.[3])

[1]) Vorlesungen über Ästhetik I, 4—5.
[2]) Ebenda I, 140—180.
[3]) Vorlesungen, Einleitung.

Alexander von Humboldt

Das ſogenannte Naturgefühl, das im Zeitalter der Romantik wuchs, und der „Kosmos“, ſowie andere Werke Alexander von Humboldts, die der Naturſchilderungen voll waren,[1]) lenkten die Aufmerkſamkeit immer ſtärker auf die durch die Naturerſcheinungen hervorgerufenen Eindrücke; und es wurden nun jene ſyſtematiſchen Erörterungen der Naturſchönheiten verfaßt, die Hegel für unmöglich erklärt hatte, während er doch ſelbſt das Beiſpiel für ſie gab. Bratranek unter anderen ſchrieb eine „Äſthetik der Pflanzenwelt“.[2])

Die äſthetiſche Phyſik bei Viſcher

Aber die berühmteſte und verbreitetſte Abhandlung über die Naturſchönheit erſchien eben in dem Werke Viſchers, der, den Spuren Hegels folgend, einen Abſchnitt ſeiner Äſthetik, wie wir bereits geſehen, der objektiven Exiſtenz des Schönen oder dem Schönen in der Natur widmete, und dieſen Abſchnitt, wenn wir nicht irren, als erſter auf den charakteriſtiſchen Namen „Äſthetiſche Phyſik“ taufte. Die äſthetiſche Phyſik umfaßt die Schönheit der unorganiſchen Natur, Licht und Farbe, Luft, Waſſer und Erde; die der organiſchen Natur mit ihren vier Vegetationstypen, mit ihren wirbelloſen Tieren und Wirbeltieren; die menſchliche Schönheit, die in die generiſche Schönheit und hiſtoriſche Schönheit zerfällt. Die generiſche Schönheit zerfällt ihrerſeits in die Abſchnitte von der Schönheit der allgemeinen Formen: Alter, Geſchlecht, äußere Umſtände, Liebe, Ehe, Familie; der ſpeziellen Formen: Raſſen, Völker, Kultur, politiſches Leben; endlich der individuellen Formen: Temperament und Charakter der Individuen. Die hiſtoriſche Schönheit umfaßt die der Geſchichte des Altertums (den Orient, Griechenland und Rom), des Mittelalters oder des Germanismus und der Neuzeit. Viſcher hält es für eine Aufgabe der Äſthetik, einen Blick auf die Weltgeſchichte zu werfen, um die verſchiedenen Grade des Schönen in den Wechſelfällen des Kampfes der Freiheit gegen die Natur zu erkennen, welcher Kampf den Inhalt der Weltgeſchichte bildet und ſich in ihr abſpielt.[3])

---

[1]) Anſichten der Natur, 1808. Kosmos, 1845—1848.
[2]) Leipzig 1853.
[3]) Äſthetik § 341.

Die Theorie der Modifikationen des Schönen — Vom Altertum bis zum achtzehnten Jahrhundert

Wir gehen zu den ſogenannten Modifikationen des Schönen über und müſſen zunächſt bemerken, daß bereits in den antiken Handbüchern der Poetik, und insbeſondere in jenen der Rhetorik, ſich mehr oder minder wiſſenſchaftliche Definitionen komplizierter pſychologiſcher Vorgänge und Zuſtände finden. So bemüht Ariſtoteles ſich in ſeiner Poetik nicht nur zu beſtimmen, was eine tragiſche Handlung, eine tragiſche Perſönlichkeit ſei, er verſucht auch eine Definition des Komiſchen; und in der Rhetorik ſpricht er lange vom Geiſt oder vom Geiſtreichen.[1]) Abſchnitte über das Geiſtreiche und über das Komiſche finden ſich im „De oratore“ Ciceros und in den Inſtitutionen Quintilians;[2]) die Abhandlung des Cecilius über den „erhabenen Stil“ iſt verloren gegangen, aber es iſt uns eine andere erhalten geblieben, die dem Longinus zugeſchrieben wird, und deren Titel in neuerer Zeit überſetzt wurde: „De sublimitate“ oder Vom Erhabenen. Bei den Schriftſtellern des fünfzehnten und ſechzehnten Jahrhunderts währt dieſe Verworrenheit infolge der üblichen Nachahmung der Alten fort: die „Argutezza“ des Matteo Pellegrini (1639) und das bereits zitierte „Cannocchiale“ des Teſauro enthalten ganze Abhandlungen über das Komiſche. La Bruyère ſpricht vom „Erhabenen“[3]) und Boileau gab durch ſeine Überſetzung dem Werke des Longinus eine neue Verbreitung. Im achtzehnten Jahrhundert unterſuchte Burke den Urſprung der Ideen des Schönen und des Erhabenen; und zwar leitete man die erſtere aus dem geſelligen Trieb, die andere aus dem Trieb der Erhaltung ab; außerdem erörterte er die Häßlichkeit, die Anmut, die Eleganz und die Auffälligkeit. Home beſchäftigt ſich in ſeinen „Elements of criticism“, die eine außerordentliche Verbreitung fanden, mit der Großartigkeit, der Erhabenheit, dem Lächerlichen, dem Eſprit, der Würde und der Anmut; über das Erhabene, über die Würde und die Anmut in den ſchönen Künſten ſchreibt auch Mendelsſohn, der einige dieſer und ähnlicher Vorgänge als „gemiſchte Gefühle“ betrachtet, worin ihm Leſſing[4]) und ſpäter noch viele andere folgten. Sulzer nimmt all dieſe mannigfachen Begriffe in ſein äſthetiſches Wörterbuch auf und fügt eine reiche Bibliographie hinzu. Aus England kam dann, und

[1]) Poetik 5, 13—14; Rhetorik III, 10, 18.

[2]) De oratore II, 54—71; Institution. orator. VI, 3.

[3]) Caractères I.

[4]) Hamb. Dramat., Anm. S. 74, 75.

zwar mit einer neuen besonderen Bedeutung, das Wort „Humor“ nach dem Kontinent, das ursprünglich nichts weiter als Temperament oder auch Geist bedeutet hatte. (In Italien „belli humori“, und schon im siebzehnten Jahrhundert hatte es in Rom eine Akademie der Humoristen gegeben.) Voltaire, der es in Frankreich einführte, schrieb im Jahre 1761: „Les Anglais ont un terme pour signifier cette plaisanterie, ce vrai comique, cette gaieté, cette urbanité, ces saillies, qui échappent à un homme sans qu'il s'en doute; et ils rendent cette idée par le mot ‚humour‘ . . .“[1]) Lessing unterschied bereits 1767 den Humor von der deutschen „Laune“,[2]) desgleichen Herder 1769, der die Unterscheidung gegen Riedel aufrecht erhielt, welcher die beiden verwechselt hatte.[3])

Kant und die Nachkantianer

Die Philosophen, die diese Dinge in den Büchern nebeneinander vorfanden, philosophierten zunächst über sie, ohne zu versuchen, ein künstliches Band der Logik und Notwendigkeit zwischen ihnen aufzustellen. So Kant, der bereits 1764 nach dem Beispiel Burkes über das Schöne und das Erhabene geschrieben und in seinem logischen Kursus naiv bemerkte (1771), daß „schön“ und „ästhetisch“ nicht dasselbe seien, da „zur Ästhetik auch das Erhabene gehöre“.[4]) Und in seiner „Kritik der Urteilskraft“, in der er das Komische allerdings nur in einem Exkurs behandelt, der zu seinen schönsten psychologischen Analysen gehört,[5]) stellt er neben die „Analyse des Schönen“ und als ihr gleichwertig die des „Erhabenen“.[6]) Und es ist bemerkenswert, daß, noch ehe dieses Buch veröffentlicht wurde, Heydenreich von selbst zur gleichen Theorie des Erhabenen gelangte.[7]) Dachte Kant vielleicht je daran, das „Schöne“ und das „Erhabene“ zu verschmelzen und aus einem einzigen Begriff abzuleiten? Es scheint nicht. Wenn er erklärt, daß das Prinzip des Schönen außerhalb unser selbst gesucht werden muß und das des Erhabenen in uns, erkennt er schweigend an, daß die beiden tatsächlich disparate Dinge seien. Und es war eine Folge hiervon, daß der Schellingianer Ast (1805) die Not-

[1]) Brief an den Abbé d'Olivet. 20. August 1761.
[2]) Hamb. Dramat. 93, Werke ed. cit. XII, 170—171, Anm.
[3]) Kritische Wälder, Werke ed. cit. IV, S. 182—186.
[4]) Schlapp a. a. O., S. 55.
[5]) Kritik der Urteilskraft, § 54, Anm.
[6]) Ebenda II, §§ 23—29.
[7]) System der Ästhetik, Einleitung S. XXXVI, Anm.

wendigkeit betonte, den Kantschen — wie er sich ausdrückte — Dualismus des Erhabenen und des Schönen zu überwinden,[1]) und daß ein anderer Autor Kant den Vorwurf machte, er hätte das Komische nach einer nicht metaphysischen, sondern psychologischen Methode behandelt. Schiller schrieb eine Reihe von Abhandlungen über das Tragische, das Sentimentale, das Naive, das Erhabene, das Pathetische, das Gemeine, das Niedrige, sowie über Würde und Anmut mit ihren Variationen, dem Bezaubernden, dem Majestätischen, dem Ernsten, dem Feierlichen. Ein anderer Künstler, Jean Paul Richter, zog insbesondere den Geist in seine Betrachtung und den Humor, den er das „Romantisch-Komische", das „Umgekehrte Erhabene" nannte.[2])

Daß alle diese Begriffe mit der Ästhetik nichts zu tun hätten, erklärt Herbart, als Folgerung aus seinem formalistischen Prinzip, indem er sie dem Kunstwerk, aber nicht dem reinen Schönen zuweist,[3]) und aus viel besseren Gründen, als Konsequenz seiner richtigen Auffassung der Kunst, Schleiermacher, der unter anderem bemerkt: „Man hat auch das Schöne und Erhabene als zwei verschiedene Arten der Kunstvollkommenheit im einzelnen des Kunstwerks zur Seite gestellt. Man ist diese Zusammenstellung der beiden Begriffe so gewohnt, daß man sie erst aufmerksam beobachten muß, um sich zu überzeugen, wie wenig sie koordiniert und für den Begriff der Kunstvollkommenheit erschöpfend sind;" und er bedauerte, daß selbst die besten Ästhetiker anstatt der Beweise nur rhetorische Schilderungen bei diesem Gegenstand erbrächten. Schleiermacher für seinen Teil wiederholt, daß „die Sache keine Richtigkeit hätte", und schloß dieses Thema aus seiner Ästhetik aus.[4]) Aber andere Philosophen blieben hartnäckig dabei, einen Zusammenhang zwischen diesen mannigfachen Begriffen zu finden. Das „dialektische Denken" kam ihnen dabei zu Hilfe. Von dieser Dialektik sind in jener Zeit alle ergriffen, und eine Spur davon findet sich selbst bei dem großen Feind der Dialektik, Herbart, wenn er, um die Vereinigung der verschiedenen ästhetischen Ideen im Schönen zu erklären, sich mit der Formel behilft: „Am Regelmäßigen zu verlieren, um es wiederzugewinnen."[5]) Schelling sagte, daß das „Erhabene" das Unendliche im Endlichen und das „Schöne" das Endliche

[1]) System der Kunstlehre; vergleiche Hartmann a. a. O., S. 387.
[2]) Vorschule der Ästhetik, Kap. VI—IX.
[3]) Siehe oben S. 299, 300.
[4]) Vorlesungen über Ästhetik, S. 240 fg.
[5]) Vergleiche Zimmermann a. a. O., S. 788.

im Unendlichen sei, und er fügt hinzu, daß das Erhabene in seiner Absolutheit das Schöne in sich schließe, sowie umgekehrt das Schöne das Erhabene;[1]) der bereits erwähnte Ast sprach von einem männlichen und und positiven Element, das das Erhabene, und von einem weiblichen und negativen, das das Anmutige oder Gefällige sei, und von einem Gegensatz und Kampf zwischen beiden. Die Systematisierung dieser verschiedenen Begriffe und ihre Vereinigung mit dem Begriff des Schönen entwickelte sich immer weiter und trat in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in zwei Formen auf, die beträchtliche Unterschiede aufweisen und hier angedeutet werden müssen.

Zwiefache Form dieser Theorie — Die Ueberwindung des Häßlichen — Solger, Weiße und andere

Die erste Gestalt, in der diese Lehre auftritt, ist die der „Überwindung des Häßlichen". Das Komische, das Erhabene, das Tragische, das Humoristische usw. wurden als ebensoviele Fälle eines Kampfes aufgefaßt, den das Häßliche gegen das Schöne führt, eines Kampfes, in dem das Häßliche als Erreger wirkt und das Schöne zuletzt siegreich zu immer erhabeneren und komplizierteren Formen emporsteigt. Die andere Gestalt ist die Lehre vom „Übergang vom Abstrakten zum Konkreten", nach der das Schöne nur dadurch aus seiner Abstraktheit hervortreten und zu diesem oder jenem konkreten Schönen werden kann, daß es sich im Komischen, Tragischen, Erhabenen, Humoristischen usw. spezialisiert. In der ersten Gestalt findet sich die Lehre bei Solger, dem Liebhaber der romantischen „Ironie" bereits hinreichend ausgeprägt. Aber ihr historischer Vorläufer ist jene ästhetische Lehre vom „Häßlichen", die ein anderer Romantiker, nämlich Friedrich Schlegel als erster verkündet hatte (1797). Es ist bekannt, daß Schlegel das Prinzip der modernen Kunst nicht im Schönen, sondern im Charakteristischen und Interessanten sah; daher die Wichtigkeit, die er dem Pikanten, dem Frappanten, dem Abenteuerlichen dem Grausamen, dem Häßlichen beilegte.[2]) Solger suchte eine dialektische Verbindung zu knüpfen: das endliche und irdische Element, sagt er unter anderem, läßt sich im Göttlichen auflösen und zunichte machen, und diese Vernichtung ist das Tragische; oder das Göttliche kann vollkommen von jenem irdischen Element zersetzt und verzehrt werden, und darin besteht

[1]) Philosophie der Kunst, §§ 65, 66.

[2]) Vergleiche Hartmann a. a. O., S. 363—364.

das Komische.[1]) Auf diesem Wege schritten nach Solger Weiße (1830) und Ruge (1837) weiter. Nach Weiße ist die Häßlichkeit die „unmittelbare Existenz der Schönheit", die im Erhabenen und im Komischen ihre Überwindung findet. Nach Ruge ist die Anstrengung, die Idee zu erringen, die Idee, die nach sich selber strebt, das Erhabene; wenn sie aber bei diesem Streben, anstatt sich zu finden, verloren geht, so entsteht das Häßliche; wenn sie dann wiederum sich selbst wiederfindet und aus dem Häßlichen zu neuem Leben aufersteht, dann haben wir das Komische.[2]) Eine ganze Abhandlung über das Häßliche gab unter dem Titel „Ästhetik des Häßlichen" Rosenkranz heraus (1853),[3]) der diesen Begriff gleichfalls als in der Mitte zwischen dem Schönen und dem Komischen stehend von seinen ersten Anfängen bis zu jener Art von Vollkommenheit verfolgte, den das Häßliche im „Satanischen" erreicht. Rosenkranz beginnt mit dem „Gemeinen", welches das „Kleinliche", das „Schwächliche" und das „Niedrige", sowie die Unterarten des Niedrigen, das „Gewöhnliche", das „Zufällige und Willkürliche" und das „Rohe" umfaßt, geht dann zur Schilderung des „Widrigen" über, das er in das „Plumpe", in das „Tote und Leere" und ins „Scheußliche" einteilt; das „Scheußliche" zerfällt wieder in das „Abgeschmackte", in das „Ekelhafte" und ins „Böse"; das Böse ins „Verbrecherische", ins „Gespenstische" und ins „Diabolische"; und das Diabolische wieder ins „Dämonische", ins „Hexenhafte" und ins „Satanische". Er bekämpft die Anschauung, daß das Häßliche in der Kunst dem Schönen zur Folie zu dienen habe, eine Anschauung, die er trivial nennt, und rechtfertigt es statt dessen aus dem Bedürfnis der Kunst, die Erscheinung der Idee in ihrer Ganzheit darzustellen; andererseits jedoch behauptet er wieder, daß das Häßliche nicht auf dem gleichen Range stehe wie das Schöne, und daß, wenn dieses allein für sich stehen könne, das andere dies nicht dürfe, sondern stets im Schönen sein Gegenbild finden müsse.[4])

Der Uebergang vom Abstrakten zum Konkreten — Vischer

Die zweite Form herrscht bei Vischer vor: „Die Idee," sagt Vischer, und dies möge als Beispiel seiner Konstruktionsweise dienen, „reißt sich aus der ruhigen Einheit, worin sie mit dem Gebilde verschmolzen war,

[1]) Vorlesungen über Ästhetik, S. 85.
[2]) Neue Vorschule der Ästhetik, Halle 1837.
[3]) K. Rosenkranz, Ästhetik des Häßlichen, Königsberg 1853.
[4]) Ebenda S. 36—40.

los, greift über dieses hinaus und hält ihm, als dem Endlichen, ihre Unendlichkeit entgegen." Diese seine Empörung gegen das sinnlich wahrnehmbare Element, dieses Darüberhinausschreiten ist das „Erhabene". „Aber das Wesen des Schönen selbst fordert eine Herstellung dieser Störung, eine völlige Genugtuung für das verkürzte Recht des Bildes, und diese kann nur in einem neuen Widerspruche bestehen, nämlich in einer negativen Stellung, welche sich nun das Bild zur Idee gibt, indem es sich der Durchdringung mit der Idee widersetzt und ohne sie als das Ganze behauptet." Dieses zweite Moment ist das Komische, das die Negation einer Negation bedeutet.[1]) Außerordentlich reich und kompliziert erscheint der Prozeß bei Zeising, der die Erscheinungsformen des Schönen mit der Farbenbrechung vergleicht: die drei Hauptformen des Erhabenen, das „Reizende" und das „Humoristische" entsprechen den Grundfarben Violett, Orange und Grün; die drei sekundären Formen, das „Rein-Schöne", das „Komische" und das „Tragische" dem Rot, Gelb und Blau. Jede dieser sechs Formen zersprüht gleich einem Feuerwerk in drei Strahlen in derselben Weise, in der wir es bei den Graden des Häßlichen bei Rosenkranz gesehen: das Rein-Schöne ins „Würdige", „Edle" und „Gefällige", das Reizende ins „Anmutige", „Interessante" und „Pikante", das Komische ins „Possierliche", „Ergötzliche" und „Burleske", das Humoristische ins „Barocke", „Launige" und „Wehmütige", das Tragische ins „Rührende", „Pathetische" und „Dämonische", das Erhabene ins „Glorreiche", „Majestätische" und „Imposante".[2])

Die „Legende vom Ritter Reinschön"

Alle Bücher über Ästhetik sind also in jener Zeit von der Legende, von der „Chanson" oder dem Roman des „Ritter Reinschön" und seinen Abenteuern erfüllt, die in einer doppelten Version erzählt werden: in der einen wird „Reinschön" gezwungen, die müßige Ruhe, in der er sich gefällt, zu unterbrechen infolge der mephistophelischen Versuchungen des „Häßlichen", das ihn zu einer ganzen Reihe schlimmer Abenteuer führt, aus denen er übrigens stets siegreich hervorgeht; und seine Siege und Fortschritte, sein Marengo, Austerlitz und Jena heißen das „Erhabene", das „Komische", das „Humoristische" usw. Nach der anderen langweilt „Reinschön" sich in seinem einsamen Dasein und schafft sich daher von selbst zur Kurz-

[1]) Ästhetik, §§ 83—84, 147, 154, 155.

[2]) Ästhetische Forschungen, S. 413.

weil Gegner und Feinde an, von denen er besiegt wird; aber er wendet sich mitten im Kampf, „ferum victorem capit“ und verwandelt und durchstrahlt seine Feinde durch die Kraft seines Wesens. — Abgesehen von dieser künstlichen Sagenbildung, dieser Legende von rein literarischer Herkunft ohne Naivität, diesem ziemlich geschmacklosen Geschichtchen, wird man in der mit so unendlicher Mühe ausgearbeiteten Lehre der deutschen Ästhetiker von den „Modifikationen des Schönen“ vergeblich nach irgend welchen Resultaten suchen.

XIV

Die ästhetische Bewegung in Frankreich; Cousin, Jouffroy

Die philosophische Bewegung in Deutschland vom letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts bis zur ersten Hälfte des neunzehnten ist trotz ihren vielen und großen Fehlern, die alsbald eine heftige Reaktion erzeugen sollten, doch für alle Zeit so bemerkenswert und in ihrer Gesamtheit so imponierend, daß sie mit Recht in der Geschichte des europäischen Geistes jener Zeit die erste Rolle spielt und die gleichzeitigen philosophischen Produktionen der anderen Nationen zum zweiten und dritten Rang und zu verhältnismäßig geringerer Bedeutung herabdrückt. Und das gilt von der Ästhetik im besonderen fast noch mehr als von der Philosophie im allgemeinen. Frankreich, das ganz und gar im Banne des Sensualismus Condillacs und seiner Schule stand, war in den Anfangszeiten des Jahrhunderts nicht fähig, die schöpferische Funktion der Kunst richtig zu erfassen und zu würdigen. Ein schwacher Widerschein des transzendentalen Spiritualismus Winckelmanns zeigt sich in den Theorien Quatremère de Quincys: in einer kritischen Schrift über Emériс-David — der seinerseits die ideale Schönheit Winckelmanns kritisch erörtert und die Theorie der Nachahmung der Natur wieder aufgenommen hatte[1]) — behauptet er, daß die Zeichenkünste die reine Schönheit zum Gegenstand hätten, ohne jeden individuellen Charakter: den Menschen, nicht die Menschen.[2]) Und hier und da machte auch ein Sensualist, wie Bonstetten, vergebliche Versuche, die eigentümliche Wirksamkeit der Phantasie im Leben und in der Kunst zu erfassen.[3]) Die Anhänger des französi-

[1]) Emériс-David, Recherches sur l'art du statuaire chez les anciens. Paris 1805.

[2]) Quatremère de Quincy, Essai sur l'imitation dans les beaux arts, 1823.

[3]) Recherches sur la nature et les lois de l'imagination, 1807.

ſchen Univerſitätsſpiritualismus pflegen ins Jahr 1818, in dem Victor Couſin zum erſtenmal ſeine Vorleſungen über das Wahre, Schöne und Gute hielt (Vorleſungen, die ſpäter den unter dem gleichen Namen veröffentlichten und ſo oft wiedergedruckten Band bildeten),[1]) den Anfang einer Revolution und die Begründung der äſthetiſchen Wiſſenſchaft in Frankreich zu verlegen. Aber dieſe Vorleſungen Couſins ſind, trotz den Kantſchen Einflüſſen, die in ihnen zu merken ſind, etwas recht Armſeliges. Er verwirft in ihnen die Identifikation des Schönen mit dem Angenehmen und mit dem Nützlichen, aber nur, um an ihre Stelle eine dreifache Schönheit, die natürliche, die intellektuelle und die moraliſche, zu ſetzen, von welcher die letzte die wahre ideale Schönheit ſei, die ihre Grundlage in Gott habe. Die Kunſt drückt die ideale Schönheit, das Unendliche, Gott aus, das Genie iſt die ſchöpferiſche Kraft, und das Genie iſt ein Gemiſch von Einbildungskraft, Gefühl und Vernunft.[2]) Phraſen eines akademiſchen Literaten, hochtrabend und leer, die jedoch großen Erfolg hatten. Wertvoller iſt der Kurs über Äſthetik, den Theodor Jouffroy im Jahre 1822 vor einem beſchränkten Hörerkreis hielt, und der als poſthumes Werk 1843 veröffentlicht wurde.[3]) Jouffroy nahm eine Schönheit des Ausdrucks an, die ſich in der Kunſt wie in der Natur finde, eine Schönheit der Nachahmung, die in der genauen Reproduktion des Originals liege, eine Schönheit der Idealiſierung, die, indem ſie reproduziert, eine gegebene Eigenſchaft des Originals verſtärkt und es ſo bedeutſamer macht, und endlich eine Schönheit des Unſichtbaren oder des Inhalts, die in der (phyſiſchen, ſinnlich wirkenden, intellektuellen, moraliſchen) Kraft liegt, die uns ſympathiſch iſt. Dieſes ſympathiſch Schöne findet ſeine Negation im Häßlichen und ſeine Abarten oder Unterabteilungen im Erhabenen und im Anmutigen. Jouffroy vermochte demnach nicht, den eigentlichen äſthetiſchen Vorgang herauszulöſen, und anſtatt einer wiſſenſchaftlichen Analyſe und eines Syſtems gab er wenig mehr als — übrigens durchaus nicht unnütze — Worterklärungen für die verſchiedene Bedeutung der Worte im Sprachgebrauch. Daß Ausdruck, Nachahmung und Idealiſierung ein und dieſelbe Sache, und zwar eben die künſtleriſche Funktion ſind, das gelang es ihm nicht wirklich zu entdecken und zu erfaſſen. Abgeſehen davon hatte er

[1]) Du Vrai, du Beau et du Bien, 1818, mehrmals umgearbeitet (23. Aufl., Paris 1881).

[2]) A. a. O., Vorleſung, 6—8.

[3]) Cours d'Esthétique ed. Damiron, Paris 1843.

noch höchſt ſonderbare Anſchauungen, insbeſondere über den Ausdruck. Wenn wir, ſagt er, am Wege einen Trunkenen mit allen widerwärtigſten Symptomen der Trunkenheit ſehen und einen formloſen Stein, ſo gefällt uns der Trunkene, weil er einen Ausdruck hat, und der Stein nicht, weil er keinen hat! Neben Jouffroy, deſſen fehlerhafte und unreife Ideen doch einen gewiſſen Forſchergeiſt verraten, darf man Lamennais[1]) kaum erwähnen, der ſo wie Couſin die Kunſt als eine Offenbarung des Unendlichen durch das Medium des Endlichen, des Abſoluten durch das Medium des Relativen auffaßte. Die franzöſiſche Romantik erklärte mit de Bonald, mit de Staël die Literatur für den Ausdruck der Geſellſchaft; ſie brachte unter deutſchem Einfluß das Charakteriſtiſche und das Groteske zu Ehren[2]), formulierte die Unabhängigkeit der Kunſt in der Phraſe: „l'art pour l'art"; aber mit all dieſen unklaren Ideen gelang es ihr nicht — zum mindeſten nicht im philoſophiſchen Sinne — die alte „Nachahmung der Natur" zu überwinden.

Engliſche Aeſthetik

In England dauerte die übrigens nie unterbrochene Aſſoziationspſychologie fort, unfähig, wahrhaft über die Schranken des Senſualismus hinauszukommen und die Bedeutung der Phantaſie zu begreifen. Dugald Stewart[3]) kehrte zu dem elenden Auskunftsmittel zurück, zwei Formen der Aſſoziation anzunehmen, von denen die eine in zufälligen Aſſoziationen beſtünde, die andere in Aſſoziationen, die in der menſchlichen Natur lägen und allen Menſchen gemeinſam wären. Auch England verſpürte den deutſchen Einfluß; dies kann man deutlich an Schriftſtellern wie Coleridge erkennen, dem man die Verbreitung einer geſünderen Auffaſſung der Poeſie im Unterſchied von der Wiſſenſchaft verdankt,[4]) und der hierin den Dichter Wordsworth zum Mitſtreiter hatte, ſowie Carlyle, der die Phantaſie als das Organ des Göttlichen über den Intellekt erhob. Aber die bemerkenswerteſte engliſche Arbeit jener Zeit iſt vielleicht die kleine Schrift Shelleys, die „Verteidigung der Poeſie" (1821),[5]) welche tiefe, wenn auch ſehr wenig ſyſtematiſche Anſchauungen über den Unterſchied zwiſchen Vernunft und Einbildungskraft, Proſa und Poeſie, über die primitive Sprache und über

[1]) De L'Art et du Beau, 1843—1846.
[2]) Victor Hugo, Vorrede zum Cromwell, 1827.
[3]) Dugald Stewart, Elements of the Philosophy of the human Mind, 1887.
[4]) Gayley-Scott, An Introd., S. 304—306.
[5]) P. B. Shelley, A defence of Poetry (Works, London, 1880, Band VII).

die Macht der poetiſchen Objektivierung enthält, von der er ſagt, daß ſie „die Erinnerung an die beſten und glücklichſten Augenblicke der beſten und glücklichſten Seelen“ feſthält und aufbewahrt.

Italieniſche Aeſthetik

In Italien, wo weder Parini noch Foscolo[1]) in ſeiner „Inauguralrede“ (1809) ſich von der Tyrannei der alten Theorien zu befreien gewußt (obgleich der letztere in mancher Hinſicht ein Reformator der literariſchen Kritik genannt werden kann), wurden in den erſten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts zahlreiche Eſſays und Abhandlungen über äſthetiſche Themen verfaßt, zum größten Teil in der ſenſualiſtiſchen Richtung der Condillacſchen Schule, die damals die herrſchende war. Aber alle dieſe, Delfico, Malaſpina, Cicognara, Talia, Pasquali, Visconti, Bonacci und wie ſie alle heißen, gehören der Geſchichte der italieniſchen Philoſophie im ſpeziellen, oder vielmehr ihrer Anekdotik an. Bisweilen findet man auch bei ihnen nicht ganz zu verwerfende Andeutungen. So erklärt ſich Melchiorre Delfico 1818, nachdem er eine Zeitlang unſicher umhergeirrt, zuletzt für das Prinzip des Ausdrucks, indem er bemerkt: „Wenn man je nachweiſen könnte, daß der Ausdruck immer in der Schönheit enthalten iſt und einen Teil ihres Weſens bildet, ſo wäre es nur eine richtige Konſequenz, ihn als ihre wahrhaft charakteriſtiſche Eigenſchaft anzuſehen, das heißt als eine Bedingung, ohne die jene angenehme Veränderung, die das Gefühl des Schönen entſtehen läßt, nicht möglich wäre oder ſich in uns nicht vollziehen könnte.“ Und er verſucht den Nachweis, daß alle anderen charakteriſtiſchen Eigenſchaften der Schönheit, die Ordnung, die Harmonie, das Ebenmaß, die Symmetrie, die Einfachheit, die Einheitlichkeit, die Mannigfaltigkeit, nur dann einen Sinn haben, wenn ſie mit dem Prinzip des Ausdrucks verbunden ſind.[2]) Desgleichen bemerkte ein Kritiker Malaſpinas gegen die Definition, die jener vom Schönen als dem Luſtgefühl, „das aus einer Vorſtellung entſteht“, gab, und gegen die damals übliche Dreiteilung des Schönen in ein „ſinnliches, moraliſches und intellektuelles“, daß, wenn das Schöne in einer Vorſtellung beruhe, man nicht verſtehen könne, wie ein geiſtiges Schönes möglich ſein ſollte, das

[1]) Parini, Principii delle belle lettere applicati alle belle arti, 1773 und ſpäter; Foscolo, Dell' origine e dell' uffizio della letteratura, 1809, ſowie ſeine Saggi di critica, die er in England verfaßte.

[2]) M. Delfico, Nuove ricerche sul Bello, Neapel 1818, c. IX.

wohl dem Verstand zugänglich, aber nicht vorstellbar wäre.[1]) Zu erwähnen wäre auch ein gewisser Pasquale Baleſtrieri, der ſich ſonſt mit mediziniſchen Wiſſenſchaften beſchäftigte und im Jahre 1847 eine Art exakter oder mathematiſcher Äſthetik verſuchte, die ebenſo gut oder ebenſo ſchlecht ausfiel, wie die ähnlichen Werke vieler berühmter ausländiſcher Autoren. Er merkte zum wenigſten beim Überſetzen ſeiner algebraiſchen Ziffern in beſondere Zahlen, daß dieſe allgemeinen Formeln „ihrem Zweck für eine unendliche Anzahl von Syſtemen verſchiedener Ziffern genügten, und daß es in der Kunſt ein Element gäbe, das nicht willkürlich, aber unbekannt ſei".[2]) Das iſt nicht ſo ſchlecht. Außerdem veranſtaltete man damals Überſetzungen deutſcher Werke; jene der Arbeiten der beiden Schlegel wurden wiederholt gedruckt; und viel geleſen und beſprochen wurde die Äſthetik Bouterwecks, der ſich an Kant und Schiller anſchließt.[3]) Colecchi ſetzte in vorzüglicher Weiſe die Kantiſche Äſthetik auseinander.[4]) Ein gewiſſer Lichtenthal bearbeitete im Jahre 1839 die Äſthetik Franz Fickers, die ſpäter von einem anderen vollſtändig überſetzt wurde.[5]) Man überſetzte auch dies und jenes von Schelling, wie z. B. die Rede über die Beziehungen zwiſchen den bildenden Künſten und der Natur.

Rosmini und Gioberti

Dagegen kann man nicht ſagen, daß die Äſthetik beim Wiedererwachen der philoſophiſchen Spekulation in Italien — mit Galluppi, Rosmini und Gioberti — gebührend beachtet wurde. Der erſte der drei Genannten berührte die äſthetiſchen Vorgänge beinahe überhaupt nicht oder berührte ſie nur in völlig nebenſächlicher und volkstümlicher Weiſe. Auch Rosmini vertiefte ſich nicht ſehr in die Frage; in ſeinem philoſophiſchen Syſtem gab er einen Abſchnitt von den deontologiſchen Wiſſenſchaften, die „von der Vollkommenheit des Seienden und von der Art, dieſe Vollkommenheit zu erwerben oder zu erzeugen und ſie zu verlieren", handeln. In den deontologiſchen Wiſſenſchaften war auch die von dem „univerſellen Schönen" inbegriffen, unter dem Namen Kallologie, von der die Äſthetik einen ſpeziellen Teil bildete und ſich mit dem Schönen

[1]) Malaſpina, Delle leggi del bello, Mailand 1828, S. 26, 233.

[2]) P. Baleſtrieri, Fondamenti di Estetica, Neapel 1847.

[3]) Friedrich Bouterweck, Äſthetik, 1806, 1815 (3. Aufl., Göttingen 1824—1825).

[4]) O. Colecchi, Questioni filosofiche. Band III. Neapel 1848.

[5]) P. Lichtenthal, Estetica ossia dottrina del Bello e delle arti belle. Mailand 1831.

im „sinnlich Wahrnehmbaren“ beschäftigte: der Gegenstand beider waren die Urtypen der Wesen.[1]) In seiner umfangreichsten literarischen Schrift, die er für seine Ästhetik ansah,[2]) in dem „Essay über das Idyll“[3]) erklärt er für das Ziel der Kunst nicht die Nachahmung der Natur und auch nicht die direkte Erkenntnis der Urtypen, sondern die Zurückführung der natürlichen Dinge auf ihre Urtypen, die er in drei Idealstufen, die natürliche, die intellektuelle und die moralische teilt. Gioberti[4]) steht offenbar unter dem Einfluß des deutschen Idealismus, insbesondere unter dem Schellings. Das Schöne ist nach seiner Definition „die individuelle Vereinigung eines intelligiblen Typus mit einem phantastischen Element, die durch die Einbildungskraft zustande gebracht wird.“ Das Phantasma ist gleichsam der Stoff, der intelligible Typus (der Begriff) ist die Form im aristotelischen Sinne.[5]) Das Ideale herrscht demnach über das sinnliche und phantastische Element, und darum ist die Kunst propädeutisch für das Wahre und für das Gute. Er macht Hegel zum Vorwurf, daß er das Schöne in der Natur aus der Ästhetik verwiesen; für Gioberti ist die vollkommene natürliche Schönheit „das vollkommene Entsprechen der sinnlichen Wirklichkeit und der Idee, die sie zur Form gestaltet und darstellt“, und als solche „erschien die Schönheit im sinnlich wahrnehmbaren Weltall während der zweiten Periode der Urzeit, wie sie Moses Teil für Teil in den sechs Schöpfungstagen geschildert“. Infolge der Erbsünde kam die Unvollkommenheit und die Häßlichkeit in die Natur.[6]) Daraus ist auch die Aufgabe der Kunst abzuleiten, die eine Ergänzung zur Schönheit der Natur bildet, deren Verfall sie voraussetzt: sie ist eine Erinnerung zugleich und eine Prophezeihung und knüpft sowohl an die Urzeiten an, wie an die letzten Zeiten des Weltalls, denn nach dem Weltgericht wird die vollkommene Schönheit wiederhergestellt sein: „die organische Wiederherstellung, die die Auferstandenen befähigen wird, das Intelligible im Sinnlichen zu schauen, und all ihre Kräfte verfeinern wird, wird auch den ästhetischen Genuß zu einem um so reineren und erleseneren machen. Das Schauen der vollkommenen Schönheit wird die Seligkeit der Phantasie sein, von der Christus seinen Jüngern eine

---

[1]) Sistema filosofico von A. Rosmini-Serbati (Turin 1886), § 210.
[2]) Vgl. Nuovo saggio sopra l'orig. delle idee, sez. V, p. IV, c. V.
[3]) Sull' idillio e sulla nuova letteratura italiana (Opuscoli filosofici, vol. I).
[4]) Gioberti, Del Buono e del Bello (Florenz 1857).
[5]) Del Bello, c. I.
[6]) Del Bello, c. VII.

unausſprechliche Probe gegeben, als er ihnen ſichtbahrlich erſchien, übermenſchlich und funkelnd von himmliſcher Schönheit.“[1]) So wie Schelling nahm Gioberti eine heidniſche und eine chriſtliche Kunſt an, eine heterodoxe Schönheit (die orientaliſche und die griechiſch-italiſche Kunſt) und eine orthodoxe Schönheit, im Verhältnis zu der die erſte unvollkommen geweſen; und zwiſchen beiden, der chriſtlichen Kunſt ſich nähernd und gleichſam als Vorbereitung für ſie, eine halborthodoxe Schönheit.[2]) Er verſuchte auch eine Lehre der Modifikationen des Schönen aufzuſtellen, und er erklärte das Erhabene für das, was die Schönheit erzeugt. Das Schöne iſt das Relative, Intelligible, das in den geſchaffenen Dingen ſich findet und von der Einbildungskraft aufgenommen wird; das Erhabene iſt das Intelligible, das Abſolute, unabhängig von Zeit und Raum und mit unendlicher Wirkungskraft begabt, das die Phantaſie ſich vorzuſtellen vermag. „Die ideale Formel: das Seiende ſchafft das Exiſterende, ergibt, in die äſthetiſche Sprache überſetzt, die folgende Formel: das Seiende ſchafft vermittelſt des dynamiſchen Erhabenen das Schöne und enthält es vermittelſt des mathematiſchen. Dies zeigt uns den onotologiſchen und pſychologiſchen Zuſammenhang der Äſthetik mit der erſten Wiſſenſchaft.“ Das Häßliche findet im Schönen Raum entweder als Gegenſatz oder Folie, oder um Gelegenheit für das Komiſche zu geben, oder um den Kampf des Guten mit dem Schlechten darzuſtellen. Das chriſtliche Ideal des künſtleriſch Schönen iſt die Geſtalt des Gottmenſchen für die abſolute Vereinigung der beiden Formen der Schönheit, des Erhabenen und des Schönen und der transfigurierte, göttlich erleuchtete Ausdruck des Menſchen.[3]) — Wenn man die Ideen Giobertis noch ſo ſehr aus ihrer jüdiſch-chriſtlichen mythologiſchen Form löſt oder herausſchält, kommt man doch, wie uns ſcheinen will, niemals auf irgend etwas, das wiſſenſchaftlichen Wert hätte.

Die italieniſchen Romantiker — Abhängigkeit der Kunſt

Wenn die literariſche Bewegung jener Zeit in Italien gewiſſe beſondere kritiſche Anſchauungen erneuerte und wieder auffriſchte, ſo hatte ſie doch (ſchon aus wohlbekannten ſozialen und politiſchen Gründen) die Tendenz, die Literatur als ein praktiſches Mittel zur Verbreitung hiſtoriſcher, wiſſenſchaftlicher, religiöſer und ſittlicher Wahrheiten im Volk zu betrachten.

[1]) Ebenda c. VII.
[2]) Ebenda c. VIII—X.
[3]) Del Bello, c. IV.

Giovanni Berchet schrieb 1816, daß „die Poesie ... dazu bestimmt sei, die Sitten der Menschen zu verbessern, die Bedürfnisse ihrer Phantasie und ihres Herzens zu befriedigen, da die Tendenz der Poesie gleich jedem anderen Verlangen in uns sittliche Bedürfnisse erweckt“;[1] und Ermes Visconti schrieb im „Conciliatore“ (1818), daß auch die ästhetischen Ziele „dem höchsten Ziel aller Bestrebungen, der Vervollkommnung der Menschheit, dem öffentlichen Wohl und dem Wohle des Einzelnen“ unterzuordnen sei. Manzoni, der später über die Kunst nach den Grundsätzen Rosminis philosophierte, verkündete in dem Brief über die Romantik (1823), daß „die Poesie oder die Literatur im allgemeinen sich das Nützliche zum Ziele machen müsse, das Wahre zum Gegenstand und das Interessante zum Mittel.“[2] Und da er die Unbestimmtheit des Begriffs des Wahren, das von der Poesie verlangt wird, erkannte, so neigte er stets dazu, es mit dem historischen und wissenschaftlich Wahren zu identifizieren, wie sich auch aus seiner Abhandlung über den historischen Roman ergibt.[3] Piero Maroncelli setzte an die Stelle einer Formel für die klassische Kunst, „die auf der Nachahmung der Wirklichkeit beruhe und den Genuß zum Zweck habe“, jene einer Kunst, „die auf der Inspiration beruhe und das Schöne zum Mittel und das Gute zum Ziel habe“, eine Kunst, die er Cormentalismus taufte, und die er dem Satz von der Kunst als Selbstzweck, wie er ihn bei August Wilhelm Schlegel und Viktor Hugo fand, entgegenstellte.[4] Tommaseo definierte das Schöne als „die Vereinigung vieler Wahrheiten in einen Begriff“, die durch die Macht des Gefühls bewirkt werde.[5] Selbst Giuseppe Mazzini betrachtete die Literatur nie als etwas anderes, denn als Vermittlerin der allgemeinen Idee des intellektuellen Begriffs.[6] — Die italienischen Romantiker, die sich bemühten, einer leer und frivol gewordenen Literatur wieder Inhalt und Ernst zu verleihen, waren demnach infolge einer begreiflichen Verwechselung und einer nicht minder begreiflichen störrigen Opposition, in ihrer Theorie beständige und unversöhnliche Gegner jeder Strömung, die zur Behauptung der Unabhängigkeit der Kunst hätte führen können.

[1] G. Berchet, Opere ed. Cusani, Mailand 1863, S. 227.

[2] Diese Worte sind in der Auflage von 1870 unterdrückt.

[3] Epistolario, ed. Sforza I, 285, 306, 308; Discorso sul Romanzo storico 1845; Dell'invenzione, ein Gespräch.

[4] Addizioni alle „Mie Prigioni“ über Conciliatore.

[5] Del Bello e del Sublime, 1827; Studii filosofici (Venedig 1840) vol. II, parte V.

[6] Vergleiche De Sanctis, Lett. ital. nel. s. XIX, S. 427—431.

XV

Fr. De Sanctis — Entwickelung seiner Anschauungen

In großartiger Weise wurde dagegen die Unabhängigkeit der Kunst durch die kritische Tätigkeit Francescos De Sanctis bejaht und verkündigt, der von 1830—1848 in Neapel private Vorträge über die Literatur hielt, dann zwischen 1850 und 1860 in Turin und Zürich und von 1870 angefangen an der Universität von Neapel lehrte und seine Anschauungen in vielen kritischen Essays, in mannigfachen Monographien über italienische Schriftsteller und in seiner klassischen Geschichte der italienischen Literatur auseinandersetzte. In der Schule Puotis vom Anbeginn mit alter italienischer Kultur genährt und an der Lektüre jener ausländischen Schriftsteller des achtzehnten Jahrhunderts gebildet, die in Italien geradezu ein Nationalbesitz geworden waren, dabei von einem natürlichen Forschungsbedürfnis getrieben, widmete er sich der Aufgabe, die alten Grammatiker und Rhetoren zu studieren, ursprünglich wohl mit der Absicht, sie in ein System zu bringen; bald jedoch gab er diese Absicht auf, um sie zu kritisieren, zu ergänzen und schließlich zu überwinden. Und er fand, daß Fortunio, daß Alunno, Accarisio und Corso lediglich Empiriker gewesen waren; etwas besser fand er Bembo, Varchi, Castelvetro, Salviati, die eine Methode in die Grammatik eingeführt hatten, welche in der Folge durch Buonmattei, Corticelli und Bartoli verbessert wurde; den Verfasser der „Minerva", Francesco Sanchez, erklärte er für den „Cartesius der Grammatiker". Aber seine Bewunderung galt vor allem den philosophischen Grammatiken eines Du Marsais, eines Beauzée, Condillac, Gérard, und auf ihren Spuren, sowie dem Ideal nachstrebend, das Leibniz aufgestellt, versuchte er eine logische Grammatik zu schreiben. Aber da fühlte er mitten in seiner Arbeit die Schwierigkeit, die Verschiedenheiten der einzelnen Sprachen auf feste (logische) Prinzipien zurückzuführen, denn wenn ihm bei den französischen Theoretikern die Geschicklichkeit zu loben schien, mit der sie auf die einfachen und primitiven Formen zurücksprangen, von „ich liebe" auf „ich bin einer, der liebt", so war er doch nur halb davon befriedigt: „diese Zersetzung des ‚ich liebe' in ‚ich bin einer, der liebt'," sagte er, „macht die Worte leblos und entzieht ihnen die ganze Bewegung, die der Willensakt ihnen verleiht.[1]) Desgleichen arbeitete er die Traktate über

[1]) Frammenti di scuola, in Nuovi saggi critici, S. 321—333: La giovinezza di Francesco de Sanctis (Autobiographie), S. 62, 101, 163—166 (wir zitieren de Sanctis nach der zwölfbändigen neapolitanischen Ausgabe, bei A. Morano).

Rhetorik und Poetik durch und kritisierte sie von den Cinquecentisten, wie Castelvetro und Torquato Tasso angefangen — den er zur größten Entrüstung der neapolitanischen Literaten für einen „mittelmäßigen Kritiker" zu erklären wagte — bis zu Muratori und Gravina, dessen Werk er „mehr scharfsinnig als richtig" fand, und weiter bis zu den italienischen Enzyklopädisten Bettinelli, Algarotti, Cesarotti. Die kalten Regeln der Vernunft fanden keine Gnade vor ihm: er schärfte seinen jungen Leuten ein, den Werken der Literatur gerade ins Auge zu sehen und die Eindrücke so unbefangen als möglich auf sich wirken zu lassen, weil die Analyse des eigenen Eindrucks der einzige Maßstab für die Kunst sei.[1])

Einfluß der Hegelschen Schule

Die philosophischen Studien, die in den südlichen Provinzen niemals ganz unterbrochen worden, nie völlig in Verfall geraten waren, und die in jener Zeit gerade wieder im Aufblühen standen, hatten zur Folge, daß die Theorien über das Schöne, die von jenseits der Alpen nach Italien herübergekommen waren, sowie die heimischen des Gioberti und anderer eifrig erörtert wurden.[2]) Das Studium Vicos feierte seine Auferstehung; im Jahre 1840 gelangte der erste Band der französischen Übersetzung von Hegels Ästhetik durch Bénard nach Neapel, im Jahre 1843 der zweite (die anderen folgten zwischen 1848 und 1862). Die jungen Leute, die das Neue begierig aufgriffen, begannen Deutsch zu lernen; De Sanctis selbst übersetzte im Kerker, in den er als Liberaler von der bourbonischen Regierung gesperrt wurde, die Logik Hegels und die „Geschichte der Literaturen" von Rosenkranz. Die neue kritische Richtung wurde „Philosophismus" genannt im Gegensatz sowohl zur alten grammatikalischen Richtung als auch zu der unbestimmten und zusammenhangslosen Tendenzen der Romantik. Dieser neuen Richtung schloß sich De Sanctis an, der einer der ersten neapolitanischen Hegelianer war. Als ein Beweis, wie sehr der Hegelsche Geist in ihn eindrang und ihn erfüllte, wird erzählt, daß er, nachdem er die ersten Bände Bénards gelesen, in der Zwischenzeit, die bis zur Veröffentlichung der späteren verlief, die Fortsetzung des Werkes erriet und in der Schule vortrug.[3])

---

[1]) La giovinezza di Francesco de Sanctis, S. 260—261, 315—316.

[2]) Saggi critici, S. 534.

[3]) De Meis, Comm. di Francesco de Sanctis (im Bande „In memoria", Neapel 1884, S. 116).

Spuren eines metaphyſiſchen Idealismus und der Hegelſchen Philoſophie finden ſich in ſeinen erſten Schriften und hier und da auch in der Terminologie der ſpäteren. In einem Aufſatz, der vor das Jahr 1848 fiel, ſah er das Heil der Kritik in jener philoſophiſchen Schule, die in den Werken der Literatur „jenen abſoluten Teil“ bildet, „jene unbeſtimmte Idee, die den Geiſt der großen Schriftſteller erregt, bis ſie in der Außenwelt, in herrliche Gewande gekleidet, erſcheint, die aber doch an ſich immer von minderer Schönheit ſind“.[1]) In der Vorrede zu Schillers Dramen 1850 ſchrieb er: „Die Idee iſt nicht Reflexion, noch iſt die Poeſie geſungene Vernunft, wie es einem modernen Dichter ſie zu definieren gefiel: die Idee iſt zugleich Freiheit und Notwendigkeit, Leidenſchaft und Vernunft, und ihre vollkommene Form im Drama iſt die Aktion.“[2]) An anderer Stelle wies er auf den Tod des Glaubens und der Poeſie hin, die durch die Entwickelung der Philoſophie abſorbiert wären; eine Theſe, die, wie er einige Jahre ſpäter ſagte, „Hegel mit ſeinen allmächtigen Gedanken unſerer Generation aufzwang“.[3]) In einem alten Aufſatz verſuchte er die Humoriſtik zu definieren als jene „künſtleriſche Form, deren Bedeutung die Zerſtörung der Schranken mit dem Bewußtſein dieſer Zerſtörung ſei“.[4]) Und damit wir uns nicht in weitere Details verlieren, mag es genügen zu ſagen, daß die Unterſcheidung der Einbildungskraft und der Phantaſie, an der er in all ſeinen kritiſchen Arbeiten feſthielt und nach welcher die Phantaſie als die wahre poetiſche Fähigkeit erſcheint, ihm ſicherlich von Schelling und Hegel ſuggeriert wurde, ſowie ja auch die Ausdrücke „proſaiſcher Inhalt“, „proſaiſche Welt“, die er manchmal anwendet, von Hegel kommen.

Unbewußte Kritik der Hegelſchen Philoſophie

Aber für De Sanctis war die Hegelſche Äſthetik nur ein Hilfsmittel und ein Stützpunkt, um ſich zur Höhe zu erheben und die Diskuſſionen und Anſchauungen der alten italieniſchen Schule zu überwinden. Von der Rhetorik der Grammatiker zu jener überzugehen, mit der die Metaphyſiker das Weſen der Kunſt verfälſchten, lag nicht in ſeiner Natur. Er ſchöpfte aus Hegel, was in ihm lebenskräftig war, und gab abgeſchwächte und korrigierte Auslegungen ſeiner Anſichten; gegen alles

[1]) Scritti varii, ed. Croce II, 153—154.
[2]) Saggi critici, S. 18.
[3]) Ebenda S. 226—228; Scritti varii II, 185–187, vergleiche auch II, 70.
[4]) Ebenda ed. Imbriani, S. 91.

übrige, gegen all das, was metaphyſiſche Willkür war, verhielt er ſich unzugänglich, bald in unwillkürlichem Widerſtreben und oft genug in offenem Kampfe.

Wir wollen einige Beiſpiele jener Reduktionen und Abſchwächungen geben, die Verbeſſerungen und weſentliche Änderungen bedeuteten. „Der Glaube iſt geſchwunden, die Poeſie iſt tot," ſchrieb er 1856 und machte ſich dabei, wie wir geſehen, zum Echo Hegels, aber ſogleich fuhr er ſelbſt, De Sanctis, verbeſſernd fort: „oder beſſer, der Glaube und die Poeſie ſind unſterblich; das, was geſchwunden iſt, iſt nur eine beſondere Erſcheinungsart beider. Der Glaube entſpringt heute aus der Überzeugung, die Poeſie flammt aus der Beobachtung und dem Denken auf: ſie ſind nicht tot, ſie ſind nur verändert."[1]) Er unterſchied allerdings die Phantaſie von der Einbildungskraft, aber die Phantaſie war für ihn nicht die Fähigkeit einer transzendentalen Wahrnehmung, die „intellektuelle Anſchauung" der deutſchen Metaphyſiker, ſondern einfach die Schöpferkraft und die Gabe der Syntheſe des Dichters, im Gegenſatz zur Einbildungskraft, die Details und Material ſammelt und immer etwas Mechaniſches hat.[2]) Während die Anhänger Vicos und Hegels die Theorien dieſer als eine Verherrlichung des Gedankens in der Kunſt auffaßten, antwortete De Sanctis, daß es „Gedanken in der Kunſt nicht gibt, ſo wenig wie in der Natur und in der Geſchichte. Der Dichter ſchafft unbewußt und ſieht nicht den Gedanken, ſondern die Form, in der er verborgen und gleichſam verloren iſt. Wenn der Philoſoph auf dem Wege der Abſtraktion ihn wieder aus ihr herausholt und in ſeiner Reinheit betrachtet, ſo iſt dieſer Prozeß das gerade Gegenteil deſſen, was die Kunſt, die Natur und die Geſchichte tun." Und er warnte, man möge Vico nicht mißverſtehen, der, wenn er den homeriſchen Gedichten allgemeine und muſtergültige Typen entnimmt, nicht als Kunſtkritiker, ſondern als Kulturhiſtoriker aufgefaßt ſein will: Achilles iſt vom künſtleriſchen Standpunkt lediglich Achilles und durchaus nicht die Kraft oder ſonſt irgend eine Abſtraktion.[3]) So wendete ſich ſeine Polemik von Anfang an gegen die mißverſtändliche Auffaſſung deſſen, was er die „wahre Anſchauung Hegels" nannte, was aber gewöhnlich die Verbeſſerung war, die er mehr oder minder unbewußt ſelbſt vorgenommen hatte. Und er konnte

[1]) Saggi critici, S. 228; vgl. Scritti varii II, 70.

[2]) Storia della letter. I, 66—67; Saggi critici, S. 98—99; Scritti varii I, 276—278, 384.

[3]) La giovinezza di Francesco de Sanctis, S. 279, 313—314, 321—324.

ſich in ſeinem letzten Jahre rühmen, daß er ſelbſt zur Zeit, da in Neapel ein wahrer Fanatismus für Hegel herrſchte, „zur Zeit, da Hegel unbeſtrittener Herr des Schlachtfeldes war, er ſtets ſeinen Vorbehalt gemacht und den Apriorismus Hegels, ſeine Trinität und ſeine Formeln nicht akzeptiert hätte“.[1])

Kritik der deutſchen Aeſthetik

Auch gegenüber anderen deutſchen Äſthetiken nahm er eine unabhängige Haltung ein. Die Anſchauungen Wilhelm Schlegels, die fortſchrittlich waren für die Zeiten, in denen ſie aufkamen, ſchienen ihm bereits rückſtändig: Schlegel, ſchrieb er im Jahre 1856, iſt bemüht, „ſich über die gewöhnliche Kritik zu erheben, die zumeiſt bei den Phraſen, den Verſen, der Rhetorik verſumpfte, aber er verirrt ſich auf dem Weg und trifft nicht mit der Kunſt zuſammen; auch Schlegel geht wieder auf die Wahrſcheinlichkeit, auf das Geziemende, auf die Sittlichkeit ein, kurz auf alles, nur nicht auf die Kunſt“.[2]) Von den Wechſelfällen des Lebens auf deutſchen Boden getrieben, hatte er am Polytechnikum von Zürich (man denke!) Theodor Viſcher zum Kollegen. Welches Urteil konnte er über dieſen ſchwerfälligen Hegelſchen Scholaſtiker fällen, der aus den ſchweren Mühen, die wir oben geſchildert, keuchend und ſtaubbedeckt hervorgegangen, für die italieniſche Muſik, italieniſche Poeſie, die ganze herabgekommene italieniſche Raſſe nur ein verächtliches Lächeln hatte? „Ich,“ ſagt De Sanctis, „war nach Zürich mit meiner eigenen Meinung und all meiner Anmaßung gekommen und lachte über ihr Lachen. Richard Wagner ſchien mir ein Verderber der Muſik und nichts ſchien mir ſo unäſthetiſch wie die Äſthetik Viſchers.“[3]) Aus dem Wunſche, die Verrenkungen Viſchers, Adolf Wagners, Valentin Schmidts und anderer deutſchen Gelehrten und Philoſophen zu korrigieren, entſtanden die Vorleſungen, die er 1858—1859 in Zürich vor einem internationalen Publikum über Arioſt und Petrarca hielt: die beiden meiſt mißhandelten unſerer Dichter, weil man in ſie am wenigſten philoſophiſche Auslegungen hineinzwingen konnte. Damals zeichneten ſich in ſeinem Geiſt die Umriſſe des typiſchen deutſchen Kritikers, den er dem franzöſiſchen Kritiker entgegenſtellte, der die entgegengeſetzten Fehler hat. „Der Franzoſe verliert keine Zeit mit den Theorien, er geht gerade auf den Gegenſtand los; in ſeinem Gedanken-

[1]) Scritti varii II, 83; vgl. ebenda 274.

[2]) Ebenda I, 228—236.

[3]) Saggio sul Petrarca, Anhang zur 2. Auflage, S. 316.

gang ist die Wärme des Eindrucks und die Scharfsicht des Beobachters fühlbar. Er entfernt sich nie vom Konkreten, er errät die Eigenschaften des Geistes und der Arbeit, und er studiert den Menschen, um den Schriftsteller zu verstehen;" seine Entartung liegt darin, daß er an die Stelle der Kunst historische Notizen über den Autor und die Zeit setzt. „Für den Deutschen hingegen gibt es keine noch so gewöhnliche Sache, die er nicht so lange mißhandeln würde, bis er sie verdreht und verwirrt hat; er umgibt sie mit einer Hülle von Finsternissen, aus deren Inneren mitunter die hellsten Blitze aufleuchten; denn in ihnen steckt ein Kern von Wahrheit, der schwerfällig zur Geburt gelangt. Er möchte am Kunstwerk das ergreifen und festhalten, was das Flüchtigste und Ungreifbarste daran ist, und während niemand so viel wie er vom Leben und von lebendigen Dingen spricht, hat niemand so viel Freude daran wie er, sie zu zerlegen, zu entkörpern, sie zu generalisieren; und wenn er so alles Besondere vernichtet hat, dann ist er in der Lage, dir als letztes Resultat dieses Prozesses, als scheinbar letztes, in Wirklichkeit aber a priori vorweggenommenes, einen Leisten für alle Füße, ein Maß für alle Kleider zu zeigen." „Die deutsche Schule wird von der Metaphysik beherrscht, die französische von der Geschichte." [1]) Um jene Zeit (1858) schrieb er für eine piemontesische Zeitschrift einen Aufsatz über die Philosophie Schopenhauers,[2]) die damals in Mode kam; es ist eine erschöpfende Kritik. Schopenhauer selbst gestand, daß „dieser Italiener" ihn in succum et sanguinem[3]) aufgenommen hätte. Und welches Gewicht maß er all den geistreichen Dingen, die Schopenhauer über die Kunst geschrieben, bei? Nachdem er die Ideenlehre auseinandergesetzt, beschränkt er sich darauf, nachlässig auf das dritte Buch hinzuweisen, „in dem sich eine übertriebene ästhetische Theorie fände".[4])

Endgültige Absage an die metaphysische Aesthetik

Aber der Widerstand und die gemäßigte Opposition gegen die Anhänger des Begriffs, sowie gegen die mystischen und moralisierenden

[1]) Saggi critici, S. 361—363, 413—414, vgl. was Klein angeht vergleiche Scritti varii I, 32—34.

[2]) Ebenda „Schopenhauer und Leopardi", S. 246—299. Vgl. Croce, De Sanctis e Schopenhauer, Neapel, 1902.

[3]) Schopenhauer, Briefe ed. Grisebach, S. 405—406, vgl. 381—388, 403—404, 438—439, Saggi critici, S. 269, Anm.

[4]) Vgl. Scritti varii I, 39—45, und Letter. ital. nel secolo XIX, lezioni, ed. Croce, S. 241—243, 427—432.

italieniſchen Romantiker (denn er kritiſierte ebenſo Manzoni, Mazzini, Tommaſeo und Cantú) wird zum offenen Kampf in einer Schrift über die Kritik Petrarcas (1868), in der die verkehrte Richtung in der energiſchſten Weiſe gekennzeichnet und verhöhnt wird. „Nach den Lehren dieſer Schule," ſagt er und meint Hegel und Gioberti, „iſt das Wirkliche, das Lebendige Kunſt, ſoweit es über ſeine eigene Form hinausgeht und ſeinen Gedanken oder die reine Idee enthüllt. Das Schöne iſt die Offenbarung der Idee. Die Kunſt iſt das Ideal, eine gewiſſe Idee. Der Körper verflüchtigt ſich und wird vor der Betrachtung des Künſtlers zu einem Schatten des Geiſtes, zum ſchönen Schleier. Die poetiſche Welt iſt mit Phantasmen bevölkert, und der Dichter, der ewige Rêveur, ſieht ungefähr wie ein Trunkener die Körper vor ſich tanzen und ihr Anſehen wie ihre Geſtalt wechſeln. Und nicht nur die Körper verflüchtigen ſich zu Formen oder Phantasmen, ſondern die Formen oder Phantasmen ſelbſt werden zu freien Offenbarungen jeder Idee und jedes Gedankens. Die Theorie des Idealen hat ihren letzten Sieg erfochten, als das Phantasma ſelbſt aufgelöſt und der Gedanke als Gedanke anerkannt und die Form zu einer bloßen Zutat wurde." „So iſt es gekommen, daß das Unbeſtimmte, das Dämmernde, das Wogende, das Nebelhafte, das Himmliſche, das Luſtige, das Verſchleierte, das Engelhafte in den Formen der Kunſt zu Ehren gekommen iſt und in der Kritik des Schönen das Ideale, das Unendliche, das Genie, der Gedanke, die Idee, die Wahrheit, das Überſinnliche und das über unſer Verſtändnis Hinausgehende, das Sein und das Weſen und ſo viele andere Allgemeinheiten die Herrſchaft haben, die man in barbariſche Formeln kleidet gleich den ſcholaſtiſchen Formeln, von denen wir uns mit ſolcher Mühe befreit haben." Alles das aber, anſtatt die Kunſt zu charakteriſieren, bedeutet das gerade Gegenteil der Kunſt; die Spielerei und die künſtleriſche Impotenz, die die Abſtraktionen nicht zu töten und das Leben nicht zu faſſen weiß. Wenn die Worte „ſchön" und „ideal" die Bedeutung haben, die jene Philoſophen ihnen gaben, dann iſt das „Weſen der Kunſt nicht das Ideale, nicht das Schöne, ſondern das Lebendige, die Form". „Auch das Häßliche gehört zur Kunſt, ſo wie in der Natur auch das Häßliche lebt und ihr angehört; aus den Reichen der Kunſt ausgeſchloſſen iſt nur das Formloſe und das Formwidrige. Die Thais der ſchlimmen Klüfte iſt lebendiger und poetiſcher als Beatrice, wenn ſie eine bloße Allegorie iſt und nur abſtrakter Kombination entſpricht. Das Schöne? Sagt mir doch, ob es irgend etwas Schöneres gibt als Jago, eine Form, die aus den tiefſten Gründen des wirklichen Lebens hervorgegangen iſt, ſo voll, ſo

konkret, so vollendet in all ihren Teilen und in all ihren Abstufungen, eine der schönsten Schöpfungen aller Poesie. „Wenn man dann durch spitzfindige Klaubereien über die Idee, über den Gedanken, über das reale, sittliche und geistige Schöne und durch eine Verwechselung des philosophisch und sittlich Wahren mit dem ästhetisch Wahren ... einen großen Teil des Gebietes der Poesie häßlich nennt und ihm nur als Kontrast, als Gegensatz, als Folie des Schönen Zulaß gewährt und Mephistopheles als eine Folie Fausts auffaßt und Jago als eine Folie für Othello," dann gleicht man jenen guten Leuten, die „in illo tempore" glaubten, daß die Gestirne da seien, um der Erde als Kerzen zu dienen.[1])

De Sanctis' eigene Theorie

Die eigene und definitive ästhetische Theorie De Sanctis' ist ein Resultat dieser seiner Kritik der höchsten Manifestation der europäischen Ästhetik, die ihm bekannt war. Und ihr Wesen ergibt sich bereits aus dem Gegensatz. Er sagt: „Wenn ihr in der Vorhalle der Kunst eine Statue wollt, so errichtet dort die Statue der Form, auf sie schauet, sie studiert, sie sei euer Ausgangspunkt. Und vor der Form ist das, was vor der Schöpfung war, das Chaos: sicherlich, das Chaos ist eine höchst respektable Sache und seine Geschichte ist sehr interessant; die Wissenschaft hat noch lange nicht ihr letztes Wort über diese Vorwelt von gärenden Elementen gesprochen. Auch die Kunst hat ihre Vorwelt; auch die Kunst hat ihre Geologie, die erst gestern geboren und noch kaum in den Anfängen ist, eine Wissenschaft eigener Art, die weder Kritik noch Ästhetik ist. Die Ästhetik erscheint, wenn die Form erscheint, in welche diese Welt versenkt, gegossen, vergessen und verloren wird. Die Form ist nur sie selbst, sowie das Individuum nur es selbst ist. Und es gibt keine so mörderische Kunstanschauung als die, die uns beständig die Ohren mit den Worten: „Schönheit, Offenbarung, Hülle, Licht, Schleier der Wahrheit oder der Idee" erfüllt. Die ästhetische Welt ist nicht Schein, sondern ist sehr substantiell, ja sie ist die Substanz des Lebendigen selbst. All ihre Kriterien, ja ihre ganze raison d'être liegen nur in diesem einzigen Motto: „Ich lebe."[2])

---

[1]) Essay über Petrarca, Einleitung, S. 25–35.

[2]) Essay über Petrarca, S. 36.

Der Begriff der Form

Aber die Form De Sanctis' war nicht die Form „in dem pedantiſchen Sinn, in dem ſie bis zum Ende des vergangenen Jahrhunderts aufgefaßt wurde", alſo nicht das, was zuerſt dem oberflächlichen Beobachter auffällt: die Worte, die Periode, der Vers, das einzelne Bild;[1]) noch die Form im Herbartſchen Sinn, die nur eine metaphyſiſche Transpoſition jener iſt. „Die Form exiſtiert nicht a priori, noch iſt ſie etwas, das an ſich exiſtiert und vom Inhalt verſchieden iſt, gleichſam als ein Ornament oder ein Kleid, ein Schein oder eine Zutat des Inhalts; ſie wird vielmehr aus dem Inhalt gezeugt, der im Geiſt des Künſtlers tätig iſt: wie der Inhalt, ſo die Form."[2]) Form und Inhalt ſtehen zueinander gleichzeitig im Verhältnis der Identität und der Verſchiedenheit. Im Kunſtwerk findet ſich der Inhalt wieder, der chaotiſch bereits im Geiſt des Künſtlers beſtand, „nicht mehr als das, was er war, ſondern als das, was er geworden iſt, und dennoch immer noch ganz dasſelbe mit all ſeinem Wert, all ſeiner Wichtigkeit, all ſeiner natürlichen Schönheit und bei jenem Werden nicht arm geworden, ſondern bereichert". Darum iſt der Inhalt unentbehrlich und an die konkrete Form gebunden. Aber die Qualität des abſtrakten Inhalts beſtimmt nicht die Qualität der künſtleriſchen Form. „Wenn ein ſchöner und bedeutſamer Inhalt im Geiſte des Künſtlers untätig oder ſchwächlich oder falſch verwendet war, wenn er nicht genug Zeugungskraft beſeſſen und ſich als ſchwächlich oder falſch offenbart oder als fehlerhaft in der Form, was nutzt es ſein Lob zu ſingen? In dieſem Fall kann der Inhalt an ſich bedeutſam ſein, aber als Literatur- oder Kunſtwerk iſt er wertlos. Und im Gegenſatz hierzu kann der Inhalt unmoraliſch, falſch, abſurd oder frivol ſein; wenn er trotzdem zu gewiſſen Zeiten und unter gewiſſen Umſtänden im Geiſt des Künſtlers eine machtvolle Wirkung ausgeübt und zu einer Form geworden, ſo wird dieſer Inhalt dadurch unſterblich. Die Götter Homers ſind tot: die Ilias iſt geblieben. Italien kann ſterben und jede letzte Erinnerung an Guelfen und Ghibellinen ſchwinden: die Göttliche Komödie wird bleiben. Der Inhalt unterliegt allen Wechſelfällen der Geſchichte: er wird geboren und ſtirbt; die Form iſt unſterblich."[3]) Er hielt unbedingt an der Unabhängigkeit der Kunſt feſt, als der Baſis,

[1]) Scritti varii I, 276—277, 317.
[2]) Nuovi saggi critici, S. 238—240, Anm.
[3]) Nuovi saggi critici, 16.

ohne die keine Ästhetik möglich ist. Aber die Formel des „l'art pour l'art" schien ihm übertrieben, sobald sie eine Trennung des Künstlers vom Leben, eine Verstümmelung des Inhalts bedeuten und aus der Kunst eine bloße Probe der Geschicklichkeit machen konnte.[1])

De Sanctis als Kunstkritiker

Für De Sanctis war der Begriff der Form identisch mit dem der Phantasie, der ausdruckgebenden oder darstellenden Kraft, der künstlerischen Vision. Das muß man sagen, wenn man die Tendenz seiner Anschauung genau angeben will. Aber ihm selbst gelang es nie, seine Theorie mit wissenschaftlicher Strenge festzustellen. Seine ästhetischen Ideen bleiben gleichsam ein skizzenhafter Entwurf eines Systems, das niemals in den richtigen Zusammenhang gebracht und ausgeführt wurde. In seinem Geist waren neben seinem spekulativen Bedürfnis noch zu viele andere lebhafteste Bedürfnisse tätig: das Konkrete zu erfassen, die Kunst zu genießen und ihre pragmatische Geschichte zu schreiben; dann das Bedürfnis nach praktischem und politischen Leben, durch das er der Reihe nach Erzieher, Verschwörer, Journalist und Staatsmann wurde. „Mein Geist geht aufs Konkrete," pflegte er wieder und wieder zu sagen. Philosophie trieb er nur soweit, als sie ihm notwendig war, um sich in den Problemen der Kunst, der Geschichte, des Lebens zurecht zu finden. Sobald er seinem Geist das nötige Licht verschafft, den Orientierungspunkt gefunden und sich im Bewußtsein seiner Arbeit bestärkt hatte, warf er sich sogleich wieder auf das Einzelne und das Bestimmte. Mit einer außerordentlichen Kraft, die Wahrheit in ihren höchsten und allgemeinsten Prinzipien zu erfassen, verband er einen nicht minder kräftigen Abscheu gegen das blutlose Reich der Gedanken, in dem der Philosoph gleich einem Asketen kreist. Und als Kritiker und Literarhistoriker hat er nicht seinesgleichen. Wer ihn mit Lessing, mit Macaulay, mit Ste. Beuve oder mit Taine vergleicht, der hat nur eine rhetorische Parallele gebraucht. „Sie sprechen mir" — schrieb Gustav Flaubert an George Sand — „in Ihrem letzten Brief von der Kritik und sagen mir, daß sie binnen kurzem verschwinden werde. Ich hingegen glaube, daß die Kritik kaum am Horizonte zu dämmern begonnen hat. Heute tut die Kritik das Gegenteil von dem, was die frühere tat, aber

[1]) Ebenda und vergleiche den Essay über Petrarca, S. 187, sowie Scritti varii I, 209, 212, 226.

auch sonst nichts. Zur Zeit Laharpes war der Kritiker Grammatiker, zur Zeit Ste. Beuves und Taines ist er Historiker.[1]) Wann wird er ein Künstler sein, nichts als ein Künstler, aber wirklich ein Künstler? Kennen Sie eine Kritik, die sich in intensiver Weise für das Werk an sich interessiert? Man analysiert mit großer Feinheit das historische Milieu, aus dem das Werk entsprungen ist, und die Gründe, die es hervorgebracht. Aber wie ist's mit dem unbewußten Schaffen? Woher kommt es? Und die Komposition? Und der Stil? Und der Gesichtspunkt des Verfassers? Von all dem hört man nie. Für solch eine Kritik bedarf es einer mächtigen Phantasie und einer starken Güte, ich meine einer stets bereiten Begeisterungsfähigkeit; und vor allem des Geschmacks, eine Eigenschaft, die heute selbst bei den Besten so selten ist, daß man nicht mehr von ihr spricht."[2]) Der einzige Kritiker, der diesen von Flaubert ersehnten Idealen wahrhaft entspricht (ich spreche hier nur von jenen, die die Erklärung großer Schriftsteller und ganzer literarischer Perioden versucht haben) ist De Sanctis. Keine Literatur der Erde besitzt für ihre Werke einen Spiegel mit so vollkommenem Reflex, wie ihn Italien für seine literarische Entwickelung in der Literaturgeschichte und in den anderen kritischen Werken Francesco De Sanctis' besitzt.

De Sanctis als Philosoph

Aber der Kunstphilosoph, der Ästhetiker in ihm kommt dem Kritiker und Literarhistoriker nicht gleich. Jener verhält sich zum anderen wie ein Zubehör zur Hauptsache. Die ästhetischen Bemerkungen finden sich aphoristisch und zufällig in seinen Werken eingestreut und werden jetzt von der einen Seite, jetzt von der anderen, je nach der Gelegenheit, beleuchtet und in einer sehr ungleichen, oft genug metaphorischen Terminologie zum Ausdruck gebracht. Infolgedessen hat man bisweilen Ungenauigkeiten und Widersprüche bei ihm vermutet, die im Grunde seiner Anschauungen in Wirklichkeit nicht existieren. Und auch jeder Schein von ihnen schwindet, sobald man auf den Einzelfall, den er gerade im Auge hatte, genau achtet. „Form", „Formen", „Inhalt", „das Lebendige", „das Schöne", „das natürlich Schöne", „das Häßliche", „Phantasie", „Gefühl", „Einbildungskraft", „das Reale" und „das Ideale" und all die anderen Ausdrücke, die er mit verschiedener Bedeutung anwendet,

[1]) Vergleiche oben S. 350—351 das Urteil De Sanctis' über die französische Kritik.

[2]) Lettres à George Sand, Paris 1884 (vom 2. Februar 1809) S. 81.

bedürfen einer Wiſſenſchaft, auf die ſie ſich ſtützen und aus der ſie abgeleitet werden können. Wer über jene Worte nachzuſinnen beginnt, der ſieht auf allen Seiten die Zweifel und die Probleme ſich mehren, und überall findet er Lücken und Unvollſtändigkeiten. Mit den wenigen philoſophiſchen Äſthetikern verglichen, erſcheint De Sanctis mangelhaft in der Analyſe, in der Ordnung, im Syſtem und ungenau in den Definitionen. Dennoch wird dieſer Fehler bei ihm in gewiſſem Grade aufgewogen durch den beſtändigen Kontakt mit den wirklichen und konkreten Kunſtwerken, in dem er den Leſer erhält, und durch die Anſchauung der Wahrheit, die ihn nie verläßt. Und außerdem übt er beſtändig jenen feſſelnden Reiz aus, der jenen Schriftſtellern eigen iſt, die über dem, was ſie ſelbſt geben, noch einen Reichtum andeuten und im Hintergrunde erblicken laſſen, der erſt noch zu erobern iſt. Es ſind lebendige Anſchauungen, und ſie wenden ſich an lebendige Menſchen, die bereit ſtehen, ſie auszuarbeiten und fortzuſetzen.

XVI

Aufſchwung der Herbartſchen Aeſthetik

Als in Deutſchland ſich der Kampfſchrei erhob: „Keine Metaphyſik mehr!“ und jene wütende Reaktion gegen die ſonderbare Walpurgisnacht begann, in die die letzten Hegelianer Wiſſenſchaft und Geſchichte geführt hatten, da traten die Schüler Herbarts vor und ſchienen mit ſchmeichleriſcher Miene zu fragen: Was gibt's denn? Rebellion gegen den Idealismus und gegen die Metaphyſik? Ja, das iſt ja gerade das, was Herbart wollte und was er vor einem halben Jahrhundert bereits allein durchzuſetzen verſucht hat! Nun ſind wir da, ſeine legitimen Erben, und wollen Eure Verbündeten ſein. Ein Verſtändnis zwiſchen uns wird keine Schwierigkeiten machen. Unſere Metaphyſik ſteht nicht im Widerſpruch mit der Atomtheorie, unſere Pſychologie verträgt ſich mit der mechaniſchen Weltanſchauung, unſere Ethik und Äſthetik mit dem Hedonismus ... Höchſt wahrſcheinlich würde Herbart — wäre er nicht ſchon ſeit 1841 tot geweſen — dieſe ſeine Schüler mit Entrüſtung von ſich geſtoßen haben, die nach Popularität haſchten, die Metaphyſik billigen Kaufes hergaben und ſeinen „Monaden“, ſeinen „Vorſtellungen“, ſeinen „Ideen“, all den hohen Dingen, die er ſich ausgedacht hatte, eine naturaliſtiſche Auslegung gaben.

Und es kam nun eine Zeit, in der die Herbartsche Schule manchen Erfolg hatte, und da begann auch die Herbartsche Ästhetik Fleisch anzusetzen und eine gewisse Rundlichkeit und blühende Farbe zu erlangen, um neben den beleibten „wissenschaftlichen" Produkten, die von den Idealisten in die Welt gesetzt worden, keine gar zu klägliche Rolle zu spielen. Ihr Geburtshelfer und Nährvater war der Professor Robert Zimmermann, der zu Prag und Wien Philosophie lehrte und eine streng formalistische Ästhetik ausarbeiten wollte. Er plagte sich daran durch viele Jahre, und nachdem er ihr (1858) eine umfangreiche Geschichte der Ästhetik vorausgeschickt, gab er endlich (1865) seine „Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft" heraus.[1])

Robert Zimmermann

Was konnte diese formalistische Ästhetik sein, die unter so schlimmen Auspizien geboren wurde? Ein Gemisch von scheinbarer sklavischer Treue und wesentlicher Untreue. Zimmermann ging von der Einheit, oder besser von der Verschmelzung von Ethik und Ästhetik in einer „Allgemeinen Ästhetik" aus und definierte diese als die Wissenschaft, die von der Art und Weise handelt, durch welche jeder beliebige Inhalt das Recht erwerben konnte, Billigung oder Mißbilligung zu erregen, eine Wissenschaft, die sich dadurch sowohl von der Metaphysik, als der Wissenschaft vom Wirklichen, unterschied, wie auch von der Logik als der Wissenschaft vom richtigen Denken; und zwar sah er diese Art und Weise in der Form, das heißt in dem wechselseitigen Verhältnis der Elemente. Ein einfacher, mathematischer Punkt im Raum, ein einfacher Eindruck des Gehör- und Gesichtssinnes, ein einfacher Ton, all diese Dinge sind weder zufällig, noch mißfällig. Die Musik zeigt uns, daß das Urteil „schön" oder „häßlich" stets das Verhältnis zweier Töne trifft. Die Deduktion hat festzustellen, welche allgemeinen Formen wohlgefällig sind. Nun können die Elemente eines Bildes, die ihrerseits Darstellungen sind, in ein Verhältnis zueinander entweder gemäß ihrer Kraft (Quantität) oder gemäß ihrem Wesen (Qualität) treten; daraus ergeben sich zwei Gruppen: Ästhetische Formen der Quantität und ästhetische Formen der Qualität. Entsprechend den ersteren gefällt das Starke (Große) neben dem Schwachen

[1]) „Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft", Wien 1865; vergleiche auch in Meyers Konversationslexikon den Artikel: „Ästhetik", der Zimmermann zum Verfasser hat.

(Kleinen), und dieſes mißfällt neben jenem; entſprechend dem letzteren gefällt das, was der Qualität nach vorwaltend identiſch iſt (das Harmoniſche), und mißfällt das, was vornehmlich verſchieden iſt (das Disharmoniſche). Das Vorwalten der Identität darf jedoch nicht ſo weit gehen, daß die vollkommene Identifizierung erreicht wird, da ſonſt die Harmonie ſelbſt zu Ende wäre. Aus der harmoniſchen Form läßt ſich das Gefallen am Charakteriſtiſchen oder am Ausdruck ableiten. In der Tat, was iſt das „Charakteriſtiſche“ anders, als das Verhältnis vorherrſchender Identität zwiſchen dem Nachbild und ſeinem Vorbild? Die in dem Unterſchied vorherrſchende Ähnlichkeit läßt den „Einklang“ entſtehen. Die qualitativ disharmoniſche Form iſt als ſolche ungefällig und macht darum eine „Löſung“ notwendig. So wie Zimmermann durch einen kühnen Handſtreich das „Charakteriſtiſche“ unter die rein formalen Verhältniſſe verſetzt hatte, was eine tiefgreifende Veränderung des urſprünglichen Herbartſchen Gedankens bedeutete, ſo bringt er hier durch einen zweiten Handſtreich die Abarten oder Modifikationen des Schönen in die reine Schönheit hinein, indem er ſich der ſo ſehr verachteten Hegelſchen Dialektik bedient. Alſo eine Löſung. Wenn dieſe Löſung dadurch herbeigeführt wird, daß an die Stelle des ungefälligen Bildes ein anderes Ding künſtlich geſetzt wird, ſo wird allerdings die Urſache des Mißfallens beſeitigt, und es entſteht „Eintracht, nicht Einklang“; dies iſt nur die einfache Form der „Korrektheit“. Nur wenn auch dieſe mit Hilfe des wahren Bildes überwunden wird, gelangt man zur Form der „Ausgleichung“; und wenn das wahre Bild überdies an ſich wohlgefällig iſt, dann haben wir die Form des „abſchließenden Ausgleichs“. Damit iſt die Reihe der möglichen Formen erſchöpft. Was iſt alſo das „Schöne“? Es iſt die Verbindung all dieſer Formen: ein Vorbild, das Größe, Vollſtändigkeit, Ordnung, Einklang, Korrektheit und abſchließenden Ausgleich beſitzt, und uns in einem Nachbild in der Form des Charakteriſtiſchen erſcheint.

Wir wollen die künſtliche Verbindung, die Zimmermann zwiſchen dem „Erhabenen“, dem „Komiſchen“, dem „Tragiſchen“, dem „Ironiſchen“, dem „Humoriſtiſchen“ und den äſthetiſchen Formen herſtellt, beiſeite laſſen; aber damit wir wiſſen, in welchen der ſieben Himmel wir hier verſetzt ſind, iſt es wichtig hinzuzufügen, daß dieſe „allgemeinen äſthetiſchen Formen“ ebenſo wie für die Kunſt, ſo auch für die Natur und die Sittlichkeit gelten. Dieſe verſchiedenen Gebiete entſtehen durch die Anwendung der allgemeinen äſthetiſchen Formen auf einen beſtimmten Inhalt. Werden

ſie auf die Natur angewendet, ſo haben wir die „ſchöne Natur“, den „Kosmos“; werden ſie aufs Vorſtellen angewendet, ſo haben wir den „Schöngeiſt“ oder die „Phantaſie“; werden ſie aufs Gefühl angewendet, ſo haben wir die „ſchöne Seele“ oder den „Geſchmack“; werden ſie auf den Willen angewendet, ſo haben wir den „Charakter“ oder die „Tugend“. Auf der einen Seite alſo die Naturſchönheit, auf der anderen die menſchliche Schönheit; in der menſchlichen Schönheit auf der einen Seite die Schönheit des Vorſtellens, die der äſthetiſche Vorgang im engen und künſtleriſchen Sinn iſt, auf der anderen die des Wollens oder die Sittlichkeit. Zwiſchen beiden das Phänomen des Geſchmacks, das der Ethik wie der Äſthetik gemeinſam iſt. Die Äſthetik im engeren Sinn, die Lehre des ſchönen Vorſtellens, beſtimmt die Schönheit der Vorſtellung, die in drei Klaſſen einzuteilen ſind: Schönheit der räumlichen und zeitlichen Verbindung (bildende Künſte); Schönheit des Gefühlsvorſtellens (Muſik); Schönheit der Gedanken (Poeſie). Mit der Dreiteilung des Schönen in das Bildneriſche, Muſikaliſche und Poetiſche endet die äſthetiſche Theorie, auf die Zimmermann ſich beſchränkt.

Viſcher gegen Zimmermann

Viſcher, gegen den das Werk Zimmermanns als gegen den Hauptrepräſentanten der Hegelſchen Äſthetik gerichtet war, hatte mit der Antwort und Kritik leichtes Spiel. Und er brachte das Publikum zum Lachen, indem er ſich über die Bedeutung luſtig macht, die Zimmermann dem „Symbol“ als dem Gegenſtand, um den die ſchönen Formen ſich gruppieren, gab. Ein Maler malt einen Fuchs, einfach um einen Fuchs, ein Stück der animaliſchen Natur, darzuſtellen. Nein, mein Herr: das iſt ein „Symbol“, weil ja der Maler Linien und Farben verwendet, um etwas anderes als Linien und Farben auszudrücken. „Du meinſt, ich ſei ein Fuchs, ſagt das Tier, bewahre! Ich bin nur ein Rechen, deſſen der Maler ſich bedient hat, um gewiſſe Schattierungen von Rot, Gelb, Grau und Weiß daran zu hängen!“ Und er brachte es auch zum Lachen über die Begeiſterung Zimmermanns für den äſthetiſchen Wert des Taſtſinnes. Schade, hatte jener geſchrieben, daß es nicht ſo leicht iſt, einen ſolchen Genuß zu empfinden. „Das Abtaſten des Rückens des ruhenden Herkules-Torſo, der ſchwellenden Glieder der Venus von Melos oder des barberiniſchen Fauns müßte der Hand eine Wonne gewähren, welche nur mit dem Genuſſe des Ohres bei den mächtigen Wogen Bachſcher Fugen oder ſchmelzender Mozartſcher Melodien vergleichbar wäre.“ Und nicht mit

Unrecht erklärte Vischer die formale Ästhetik für „eine barocke Verbindung von Mystik und Mathematik".[1]) Zimmermann vermochte so ziemlich niemanden zufrieden zu stellen.

Hermann Lotze

Selbst Lotze, der dem Herbartianismus nicht abgeneigt ist, verurteilte ihn in seiner „Geschichte der Ästhetik in Deutschland" (1868) und in anderen Schriften. Aber Lotze selbst wußte dem Formalismus nichts anderes entgegenzusetzen, als eine Variante des alten metaphysischen Idealismus. „Ob man da ernstlich behaupten wolle — schrieb er gegen die Formalisten —, daß die Disharmonie des Geistes, in entsprechender Disharmonie der äußeren Erscheinung ausgedrückt, an Schönheitswert der harmonischen Erscheinung des harmonischen Inneren gleich stehe, bloß weil das formale Verhältnis des Einklanges zwischen Inhalt und Form in beiden Fällen sich ganz gleich vorfinden?" Wer könnte uns einreden, „daß die menschliche Gestalt nur durch ihre stereometrischen Formverhältnisse ohne Rücksicht auf das geistige Leben, das sich darin bewege, uns gefallen würde?" Die drei Reiche der „Gesetze", der „Tatsachen" und der „Werte" erscheinen in der empirischen Wirklichkeit stets getrennt; und obgleich sie ihre Einheit im höchsten Gut, im Guten an sich, finden, in der lebendigen Liebe des persönlichen Gottes, im Sollen, dem Grund des Seins, so ist doch unsere Vernunft unvermögend, diesen Zusammenhang herzustellen und zu erkennen. Nur die Schönheit enthüllt ihn uns, und die Schönheit steht darum in engem Zusammenhang mit dem Guten und mit dem Heiligen: sie reproduziert den Rhythmus der göttlichen Ordnung und der sittlichen Weltregierung. Der ästhetische Vorgang ist weder Begriff, noch Anschauung, er ist die „Idee", die das Wesentliche eines Gegenstandes in der Form seines Zwecks in bezug auf den letzten Endzweck gibt. Die Kunst wie die Schönheit muß „die Welt der Werte in die Welt der Formen einschließen".[2]) — Der Kampf zwischen der Ästhetik des Inhalts und der Ästhetik der Form, dessen Protagonisten Vischer und Lotze waren, erreichte in der Zeit von 1860—1870 in Deutschland seinen Höhepunkt.

---

[1]) Kritische Gänge VI, Stuttgart 1873, besonders S. 6, 21, 32.

[2]) Geschichte der Ästhetik in Deutschland; besonders S. 27, 97, 100, 125, 147, 232, 234, 265, 286, 293, 487; Grundzüge der Ästhetik (posthum Leipzig 1884), §§ 8—13 und die zwei jugendlichen Schriften „Über den Begriff der Schönheit", Göttingen 1845, und „Über die Bedingungen der Kunstschönheit", ebenda 1847.

Verſuche einer Verſöhnung zwiſchen der Aeſthetik der Form und der des Inhalts

Aber die Geiſter neigten ſich einer gewiſſen Verſöhnung zu. Die wahre Verſöhnung wurde von einem jungen Doktor Johann Schmidt geahnt, der in einer ſeiner Habilitationsthеſen (1875) bemerkte, daß, bei aller Achtung für Zimmermann und Lotze, beide ihm im Irrtum zu ſein ſchienen, weil ſie die verſchiedenen Bedeutungen des Wortes „Schönheit" verwechſelten und von einem Widerſinn ſprachen, wie dem Schönen oder Häßlichen in den natürlich gegebenen Dingen, alſo in Dingen, die außerhalb des menſchlichen Geiſtes ſeien; Lotze füge, Hegel folgend, noch die weitere Unmöglichkeit eines „angeſchauten Begriffes", einer „Begriff gewordenen Anſchauung" hinzu, und beide überſehen ſchließlich, daß es ſich in der Äſthetik um die Schönheit oder Häßlichkeit, aber nicht des Inhalts, noch auch der Form, wenn dieſe als die Geſamtheit mathematiſcher Verhältniſſe betrachtet wird, handelt, ſondern um die Schönheit oder Häßlichkeit der Vorſtellung. Form alſo mag ſein, aber konkrete Form, die inhaltsvoll iſt.[1]) — Die Worte Schmidts, die ſicherlich weder tief, noch exakt, aber reich an geſunder Einſicht waren, wurden übel aufgenommen. Es iſt ſehr leicht, antwortete man, die Schönheit der künſtleriſchen Vollendung gleich zu ſetzen; aber die Frage iſt eben die, ob es jenſeits dieſer Schönheit nicht noch eine andere Schönheit gäbe, die von einem höchſten kosmiſchen oder metaphyſiſchen Prinzip abhänge. Dieſe Frage nach der Art Schmidts löſen, heiße eine plumpe petitio principii ſtellen.[2]) Man verſuchte die Verſöhnung daher in etwas anderem und braute ſchließlich ein Leibgericht, in das je nach Geſchmack ein wenig mehr Form oder ein wenig mehr Inhalt eintreten konnte: im ganzen blieb der letztere vorherrſchend.

Auch unter den Herbartianern fanden ſich gemäßigte Parteigänger: als Zimmermann ſich zum Verteidiger des ſtrengſten Formalismus aufwarf, erklärten andere, und unter dieſen Nahlowsky, daß es nicht in der Abſicht Herbarts geweſen wäre, den Inhalt aus der Äſthetik auszuſchließen.[3])

Gemäßigte waren auch Volkmann und Lazarus.[4]) Auf der anderen

---

[1]) Leibniz und Baumgarten, Halle 1875, S. 76—102.

[2]) G. Neudecker, Studium zur Geſchichte der deutſchen Äſthetik ſeit Kant, S. 54, 55.

[3]) Polemik in der Zeitſchrift für exakte Philoſophie. (Organ der Herbartianer), Jahrgang 1862—1863, II 309 fg., III 384 fg., IV 26 fg., 199 fg., 300 fg.

[4]) Volkmann, Lehrbuch der Pſychologie, III. Auflage, Köthen 1884—1885. Lazarus, Das Leben der Seele, 1856—1858.

Seite räumten Carriere[1]) und noch mehr Vischer selbst, der seine alte Ästhetik einer Selbstkritik unterzog, der Betrachtung der Formen ein größeres Feld ein. Das Schöne wurde für Vischer jetzt „das Leben in seiner harmonischen Erscheinung", die, insofern sie im Raum erscheint, Form genannt wird. Jede Schönheit muß Form, das heißt Begrenzung in Raum und Zeit, dann Maß, Regelmäßigkeit, Symmetrie und Proportion haben, welche ihre quantitativen Momente sind. Das wichtigste Moment aber ist das qualitative, das in sich die Mannigfaltigkeit und den Gegensatz einschließt, das Moment der Harmonie.[2]) Ein ehemaliger Mitarbeiter seiner Ästhetik (für die musikalische Theorie), Professor Carl Köstlin, versuchte hingegen eine Ästhetik der Versöhnung, in der die formalistische Anschauung vorherrschte.

C. Köstlin

Köstlin[3]) steht unter dem Einfluß Schleiermachers, Hegels, Vischers und Herbarts. Aber es scheint, daß er keinen seiner Vorgänger recht verstanden hat. Der „ästhetische Gegenstand" hat für ihn drei Bedingungen: „Anregende Gestaltenfülle", „interessanten Inhalt" und „schöne Form". In der ersten wird man kaum — in solcher Entstellung erscheint sie — die „Begeisterung" Schleiermachers wiedererkennen. Der interessante Inhalt ist das, was den Menschen angeht; das, was man kennt und nicht kennt, was man liebt oder haßt, und was relativ und individuell ist, je nach den Bedingungen, in denen das Individuum sich befindet. Das Interesse für den Inhalt tritt zum Formwert hinzu: es ist überhaupt der zweite Wert, von dem wir schon Herbart reden gehört. Die schöne Form hingegen ist absolut. Sie muß „leicht anschaulich" sein, muß befriedigen, gefallen, anziehen, „schön" sein. Sie läßt sich nach der Quantität einteilen und nach der Qualität. Gemäß der ersteren muß sie die Eigenschaften der Begrenzung, der Einheitlichkeit, der extensiven und intensiven Größe und des Gleichmaßes haben. Gemäß der zweiten Bestimmtheit, Einheit, extensive und intensive Bedeutung und Harmonie. Aber Köstlin widerlegt sich selbst, wenn er an die empirische Prüfung dieser seiner Kategorien geht. Die Größe gefällt, aber auch die Kleinheit gefällt; es gefällt die Einheit, aber auch die Mannigfaltigkeit gefällt; es gefällt das Regelmäßige, aber ach, es gefällt auch das Unregelmäßige. All dies

[1]) Moritz Carriere, Ästhetik 1859 (III. Auflage, Leipzig 1885).
[2]) Kritische Gänge V, Stuttgart 1866, S. 59.
[3]) Ästhetik, Tübingen 1869.

konstatiert er, und er ist ein viel zu braver Mann, um es zu verheimlichen. Und es hätte ihn lehren sollen, daß diese „schöne Form", deren Qualitäten und Quantitäten auszufinden und aufzuzählen er sich so viel Mühe gegeben, eine Phantasterei ist: Jedes Ding gefällt im ästhetischen Sinn, wenn es an seinem Platze ist, wenn es Ausdruck gibt. Aber statt dessen verwendet er, nachdem er die drei Bedingungen des ästhetischen Gegenstandes festgestellt, den größeren Teil seines Werkes darauf, nach dem Beispiel Vischers das „Reich der anschaulichen Phantasie" zu konstruieren, also des Schönen, der unorganischen Natur und der organischen, des bürgerlichen Lebens, der Sittlichkeit, Religion, Wissenschaft, der Spiele, Gespräche, Feste und Gastmähler, und endlich auch der Geschichte und ihrer drei Perioden, der patriarchalischen, heroischen und der historischen.

Aesthetik des Inhalts — M. Schasler

Schasler (gleichfalls der Verfasser einer umfangreichen Geschichte der Ästhetik) versuchte statt dessen eine Annäherung an den Formalismus vom Gesichtspunkt des absoluten Idealismus, des Real-Idealismus, wie er ihn nennt. Er definiert die Ästhetik als „die Wissenschaft vom Schönen und von der Kunst", also eine Wissenschaft, die doch, was nicht sehr korrekt sein kann, die Wissenschaft von zwei Dingen sein soll. Und er meint, seine unmethodische Definition damit rechtfertigen zu können, daß er sagt, daß weder das Schöne bloß in der Kunst vorkommt, noch diese bloß mit dem Schönen zu tun hat. Die Sphäre der Ästhetik ist die der Anschauung, in der das Erkennen einen praktischen und das Wollen einen theoretischen Charakter trägt, und die überhaupt die ungetrennte Einheit, die absolute Versöhnung des Theoretischen und des praktischen Geistes ist. In gewissem Sinn ist sie die höchste menschliche Tätigkeit. Das Schöne ist das „konkrete Ideal". Darum gibt es kein Ideal der menschlichen Gestalt an sich, sondern nur des einen oder des anderen Geschlechts; noch gibt es ein Ideal des Säugetieres, sondern bloß ein Ideal dieser oder jener Spezies, wie des Pferdes oder des Hundes, ja sogar nur bestimmter Gattungen von Pferden und Hunden. So gibt Schasler, indem er von abstrakteren Arten zu den minder abstrakten hinabsteigt, sich wirklich Mühe, zum Konkreten zu gelangen. In der Kunst kommt man nach seiner Ansicht vom Typischen, dies ist das Schöne in der Natur, zum Charakteristischen, welches das Typische für das menschliche Gefühl ist; daher ist es wohl möglich, das Ideal einer alten Frau, eines Bettlers, eines Beutelschneiders aufzustellen. Das Charakteristische der

Kunſt ſteht dem Häßlichen näher als dem Schönen in der Natur. Und ohne uns um ſeine Ausführungen, die nach dem gewohnten Schema gehen, weiter zu kümmern, wollen wir noch als wichtig bemerken, daß Schasler jene Verſion der Lehre von den Modifikationen des Schönen, die dieſe Formen durch die Einwirkung des Häßlichen entſtehen läßt, noch mehr in den Vordergrund ſtellte als vorher geſchehen.[1]) „So betrübend dieſer Gedanke iſt, ſo dürfen wir doch nicht vergeſſen, daß ohne dieſe Welt der Häßlichkeit auch die Welt der Schönheit nicht exiſtieren würde, indem allein das Häßliche es iſt, welches das abſtrakte und leere Schöne dazu treibt, in dem Gegenſatz auseinander zu treten und ſo die konkrete Schönheit zu erzeugen.“[2]) Und es gelang ihm ſogar, den alten Viſcher, den Hauptvertreter der entgegengeſetzten Anſicht, zu bekehren. „Ich — ſagte Viſcher — hatte früher in gut althegelſcher Weiſe konſtruiert; ich laſſe im Weſen des Schönen ... eine Unruhe, eine Gärung, einen Kampf entſtehen: die Idee überwiegt; ſie drückt dem Bilde (der Erſcheinung) den Charakter des Verſchwindens ins Grenzenloſe auf. So entſteht das Erhabene; die Erſcheinung mit den Kleinzügen des Endlichen erklärt für ihr verkürztes Recht der Idee den Krieg; ſo entſteht das Komiſche. Damit iſt der Kampf zu Ende, das Schöne kehrt aus dem Widerſtreit ſeiner Momente in ſich zurück und — fertig!“ „Aber jetzt,“ fährt er fort, „muß ich Schasler und ſeinen Vorgängern, Ruge und Weiße, recht geben: hier tritt das Häßliche ein; es iſt das Bewegungsprinzip, es iſt das Ferment der Differenzierung, wie es Schasler ganz richtig bezeichnet. Man gelangt zu beſonderen Formen im Schönen nicht ohne dieſen Sauerteig, denn es gibt deren keine, die ihn nicht vorausſetzt.“[3])

Eduard von Hartmann

Eng verbunden mit der Äſthetik Schaslers iſt die Eduard von Hartmanns (1890), der ſeiner Abhandlung gleichfalls einen Band Geſchichte der neueren deutſchen Äſthetik vorausſchickt.[4]) Das Schöne iſt für Hartmann „das Scheinen der Idee“; inſofern er auf der Erſcheinung, dem Schein als notwendigem Charakter des Schönen beſteht, glaubt er ein Recht zu haben, ſeine Äſthetik die des „konkreten Idealismus“ zu nennen und ſich in Übereinſtimmung mit Hegel, Trahndorff, Schleiermacher,

[1]) Siehe oben S. 335.

[2]) Äſthetik, Leipzig 1886, I, 1—16, 19—24, 70; II, 52; vergleiche Kritiſche Geſchichte der Äſthetik, S. 795, 963, 1011—1014, 1028, 1036—1038.

[3]) Kritiſche Gänge V, 112—115.

[4]) Die deutſche Äſthetik ſeit Kant, 1886. (Der Äſthetik erſter Teil.)

Deutinger, Oersted, Vischer, Zeising, Carriere und Schasler zu befinden, gegenüber dem „abstrakten“ Idealismus Schellings, Solgers, Krauses, Weißes und Lotzes, die das Schöne in der übersinnlichen Idee sahen und das sinnliche Element vernachlässigten oder ihm nur eine nebensächliche Bedeutung einräumten.[1]) Insofern er auf der Idee, als dem anderen unentbehrlichen und determinierenden Element, besteht, erklärt er sich in Opposition gegenüber dem Herbartschen Formalismus zu befinden. Die Schönheit ist Wahrheit, aber sie ist nicht die Wahrheit der Tatsachen, noch wissenschaftliche Wahrheit oder Wahrheit der Reflexion; die Wahrheit der Schönheit ist eine metaphysische oder idealistische Wahrheit, sie ist die Wahrheit der Philosophie. „So inhaltlich entgegengesetzt die Schönheit aller Wissenschaft mit ihrer realistischen Wahrheit ist, ebenso inhaltlich verwandt ist sie der Philosophie mit ihrer metaphysischen oder idealistischen Wahrheit.“ „Das Schöne bleibt durch seine inneren Wirkungen der Prophet der idealistischen Wahrheit in einer glaubenslosen und metaphysikscheuen Zeit, welche keine andere als realistische Wahrheit gelten lassen will.“ Der ästhetischen Wahrheit fehlt die Kontrolle, die Methode, deren die Philosophie bedarf; sie macht einen Sprung unmittelbar aus der subjektiven Erscheinung als solchen zum idealen Sein. Aber sie hat dafür ihre bezaubernde Überzeugungsgabe, wie sie nur die sinnliche Anschauung und niemals die schrittweise und überlegte Vermittelung besitzt. Je höher auf der anderen Seite die Philosophie sich erhebt, um so weniger bedarf sie des Umweges durch die Welt der Sinne und der Wissenschaft; um so mehr verschwindet die Distanz, die sie von der Kunst trennt. Die letztere ist klug genug, die Reise nach der idealen Welt in der Weise anzutreten, wie es die Bädekerschen Handbücher empfehlen: „sans trop se charger“, „ohne dabei ... mit einem flügellähmenden Ballast von an und für sich gleichgültigen und unwesentlichen Durchgangsmomenten beladen zu sein.“[2]) Dem Schönen immanent ist die „Logizität“, die „mikrokosmische“ Idee, das „Unbewußte“. Mit Hilfe des Unbewußten tritt im Prozeß des Schönen die „intellektuelle Anschauung“ oder der „anschauende Verstand“ ein.[3]) Das Schöne ist, eben weil es seine Wurzel im Unbewußten hat, ein Mysterium.[4])

[1]) Philosophie des Schönen (zweiter Teil der Ästhetik), Leipzig 1890, S. 463 bis 464; vergleiche Deutsche Ästhetik seit Kant, S. 357—620.

[2]) Philosophie des Schönen, S. 434—437.

[3]) Ebenda S. 115—116.

[4]) Ebenda S. 197—198.

Hartmann und die Theorie der Modifikationen

Das Erregungsmittel oder „Reagens“ des Häßlichen hatte schon Schasler in reichem Maße verwendet; Hartmann macht davon noch reichlicheren Gebrauch. Das Schöne stellt eine Stufenleiter dar: die niedrigste Stufe, gleichzeitig die untere Grenze des ästhetischen Vorgangs, ist das „Sinnlich-Angenehme“, das ein unbewußtes Formal-Schönes ist. Die erste wahre Stufe ist das Formal-Schöne erster Ordnung oder das Mathematisch-Gefällige: Einheit, Mannigfaltigkeit, Symmetrie, Proportionalität, goldener Schnitt usw. Der zweite Grad, das Formal-Schöne zweiter Ordnung, ist das Dynamisch-Gefällige. Der dritte, das Formal-Schöne dritter Ordnung, ist das Passiv-Zweckmäßige, wie etwa das Schöne der Werkzeuge und der Maschine, und zwischen die Maschinen und Werkzeuge setzt Hartmann auch die Sprache, die er mit Gefäßen, Krügen und Kelchen vergleicht: die Sprache ist ein Totes, das bloß im Augenblick, in dem man spricht, zu einem Scheinleben erwacht.[1]) Solche Dinge wagte der Philosoph des Unbewußten im Vaterland Wilhelm von Humboldts, und während Steinthal noch lebte, drucken zu lassen! Das Formal-Schöne vierter Ordnung ist das Zweckmäßig-Aktive oder das Lebendige; das fünfter Ordnung ist das Gattungsmäßige. Nun kommen wir endlich zum konkreten Schönen oder dem Mikrokosmisch-Individuellen, das nicht mehr formale Schönheit, sondern Schönheit des Inhalts ist. Die individuelle Idee steht höher als die Gattungsidee. Wie nun vollzieht sich der Übergang von der niederen Form zur höheren? Wir haben es bereits gesagt: der Vermittler ist das Häßliche. Aber niemand hat diese Dienste, die das Häßliche erweisen soll, so detailliert dargestellt und Revue passieren lassen wie Hartmann. Durch ein „Häßliches“, wie durch die Zerstörung der Schönheit der Gleichheit entsteht die Symmetrie; durch ein Häßliches, das zum Kreise tritt, entsteht die Ellipse; das Schöne eines Wasserfalles, der sich auf den Klippen bricht, verdanken wir einem Mathematisch-Häßlichen, das die Schönheit des paraboliſchen Falles zerstört; die Schönheit des geistigen Ausdrucks wird dadurch erreicht, daß die körperliche Blüte durch ein Häßliches beeinträchtigt wird. Die Schönheit des höheren Grades beruht auf der Häßlichkeit des nächst niederen. Und auch wenn wir zum höchsten Grade, dem individuellen Schönen gelangt sind, hört das Element des Häßlichen mit seinem Sticheln nicht auf. Auch hier kennen wir das Resultat: es sind die berühmten Modifikationen des

[1]) Ebenda S. 150—152.

Schönen; aber auch hier ist niemand so reichhaltig und zugleich so präzise wie Hartmann. Er läßt sogar neben dem „einfachen“ oder „reinen“ Schönen einige „konfliktlose“ Modifikationen bestehen. Solche wären die des „Erhabenen“ und des „Anmutigen“. Aber die bedeutsamsten Modifikationen werden durch den Konflikt zustande gebracht. Und zwar sind es vier Fälle: die Lösung kann immanent sein oder logisch oder transzendent, oder sie kann schließlich eine kombinierte Lösung sein. „Immanente“ Lösungen sind das „Idyllische“, das „Traurige“, das „Lustige“, das „Rührselige“, das „Elegische“; logische Lösungen: das „Komische“ mit all seinen Spielarten; die transzendente Lösung ist das „Tragische“ und die kombinierte das „Humoristische“ mit dem „Tragikomischen“ und seinen anderen Abarten. Wenn keine Lösung möglich ist, dann haben wir das „Häßliche“. Das Häßliche des Inhalts, ausgedrückt durch das Formal-Häßliche, ist der höchste Grad der Häßlichkeit. Es ist der Teufel in der Ästhetik.

Metaphysische Aesthetik in Frankreich — Ch. Levêque

Hartmann ist der letzte bedeutsame Ästhetiker der deutschen metaphysischen Schule. Auch er wirkt wie die anderen aus dieser Schule bereits durch seine Masse erschreckend. Es scheint bei ihnen ein feierliches Gebot gewesen zu sein, daß man über die Kunst nicht anders als in Riesenbänden mit Tausenden von Seiten schreiben dürfe. Wer sich aber vor den Riesen nicht fürchtet und sich in ihre Nähe wagt, der findet nur einen dicken und ganz gutmütigen Morgante, der von den allergewöhnlichsten Vorurteilen erfüllt ist, und wie Morgante kann man auch ihn, trotz seiner scheinbaren Kraft, mit einem Körnlein töten. In den anderen Ländern fand die metaphysische Ästhetik nur wenig Vertreter. In Frankreich brachte die berühmte Preisausschreibung der Akademie der moralischen und politischen Wissenschaften im Jahre 1857 der Welt die lorbeergekrönte Schrift „Die Wissenschaft des Schönen“ von Levêque,[1]) von der heute kein Mensch mehr spricht, es wäre denn, um etwa daran zu erinnern, daß Levêque, der sich für einen Anhänger Platons gab, im Schönen acht Kennzeichen fand, die er durch die Untersuchung einer Lilie fand. Diese acht Kennzeichen waren: die volle Größe der Form, die Einheit, die Mannigfaltigkeit, die Harmonie, das Ebenmaß, die normale Lebhaftigkeit der Farbe, die Anmut und die Tauglichkeit, die sich übrigens in letzter

[1]) Ch. Levêque, La science du Beau, Paris 1862.

Linie auf die zwei Begriffe der Größe und der Ordnung zurückführen ließen. Und er gab eine Probe der allgemeinen Gültigkeit seiner Theorie, indem er sie auf drei schöne Dinge anwendete: auf ein Kind, das mit seiner Mutter spielt, auf eine Symphonie Beethovens und auf das Leben eines Philosophen, des Sokrates. In der Tat — sagte einer seiner Kollegen im Spiritualismus, der, obschon er mit großer Ehrfurcht von ihm spricht, doch nicht umhin kann, sich ein wenig über ihn lustig zu machen — es wird einem nicht ganz leicht, sich genau vorzustellen, was im Leben eines Philosophen die „normale Lebhaftigkeit der Farbe" eigentlich sein soll![1]) Die Übersetzungen und die erläuternden Aufsätze Charles Bénards[2]) und die Werke einiger Schriftsteller der französischen Schweiz (Töpffer, Pictet, Cherbuliez) vermochten die deutschen Systeme der Ästhetik in Frankreich nicht zu verbreiten.

England — John Ruskin

Noch widerspenstiger zeigte sich England, wo man allenfalls Ruskin einen metaphysischen Ästhetiker, aber von durchaus nationalem Gepräge, nennen könnte — wenn man nicht überhaupt in Verlegenheit geriete, sobald in der Geschichte einer Wissenschaft von Ruskin die Rede sein soll. Denn in Wahrheit besaß er alle jene Anlagen, die den wissenschaftlichen entgegengesetzt sind. Mit dem Temperament eines Künstlers, jedem Eindruck zugänglich, reizbar, reich an Erfindung und wandelbar, gab er in anmutvollen und begeisterten Schriften seinen Träumen und Launen einen dogmatischen Ton und die scheinbare Form einer wissenschaftlichen Theorie. Wer sich dieser lebensvollen Schriften erinnert, der wird jede zusammenfassende und prosaische Wiedergabe der ästhetischen Anschauungen Ruskins, die ihre ganze Armut, Zusammenhangslosigkeit und Inkonsequenz enthüllen muß, ehrfurchtlos finden. Es genügt zu sagen, daß er von einer zweckgläubigen und mystischen Anschauung der ganzen Natur ausgehend, die Schönheit als eine Offenbarung der „Absichten Gottes" betrachtete, gleichsam als das „Firmenzeichen", das „Gott all seinen Werken und selbst den allerkleinsten aufprägt". Die Fähigkeit, die das Schöne wahrnimmt, ist für ihn weder der Geist, noch die Sinne, sondern ein ganz besonderes Gefühl, das er die Gabe des Schauens nennt. Das Schöne der Natur, das man wahrnimmt, wenn man irgend einen Gegenstand,

[1]) E. Saisset, L'esthétique française (im Anhang zum Band „L'âme et la vie"), Paris 1894, S. 118—120.

[2]) In der Revue philosophique, Band I, II, XII, XVI.

der von der Menschenhand noch unberührt und unverändert ist, reinen Herzens betrachtet, ist daher auch dem Werk des Künstlers weit überlegen. Die Analyse lag Ruskin zu fern, als daß er den komplizierten psychologisch-ästhetischen Prozeß erkannt hätte, der sich in seinem Geiste vollzog, wenn er bei der Betrachtung irgend eines kleinen Gegenstandes oder Naturvorgangs, wie etwa vor einem Vogelnest oder Wasserbächlein, allmählich in eine künstlerische Ekstase geriet.[1])

Italienische Aesthetiker

In Italien schrieb der Abbate Fornari eine Ästhetik, die halb hegelisch, halb katholisch ist, und in der das Schöne mit der zweiten Person der Dreieinigkeit, dem Mensch gewordenen Wort, identifiziert wird.[2]) So dachte er der realistischen Kritik De Sanctis' Halt zu gebieten und entgegenzutreten, den er von der erhabenen Höhe seiner Philosophie herab nur für einen „scharfsinnigen Grammatiker" erklärte. Unter dem Einfluß Giobertis und der Deutschen, insbesondere Hegels, wurden mehrere Arbeiten verfaßt, denen nur eine Bedeutung zweiten Ranges zukommt: De Meis gab eine ausführliche Erörterung der These vom Tode der Kunst in der modernen Welt.[3]) In neuerer Zeit hat Gallo die Ästhetik gleichfalls vom Hegelschen Standpunkt behandelt,[4]) und der Neukantianer Professor Masci hat in einer Abhandlung über das Komische die Theorie Hartmanns von der Überwindung des Häßlichen angenommen.[5])

Antonio Tari und seine Vorlesungen

Aber der wahre Vertreter der metaphysischen Ästhetik in der deutschen Art war in Italien Antonio Tari, der von 1861—1884 an der Universität Neapel Professor der Ästhetik war. Alles, was in Deutschland gedruckt wurde, verfolgte er mit peinlicher Genauigkeit und abergläubischer Ehrfurcht; er verfaßte eine „ideale Ästhetik" und mehrere Aufsätze über den „Stil", den „Geschmack", über „Ernst und Spiel" in der Kunst, in

[1]) J. Ruskin, Modern Painters, ideas of beauty and of the imaginative faculty, 1843—1860 (4. Auflage, London 1891); vergleiche De la Sizeranne, S. 212—278.

[2]) Vito Fornari, Arte del dire, Neapel 1866—1872; siehe Band IV.

[3]) A. C. De Meis, Dopo la laurea, Bologna 1868—1869.

[4]) Nic. Gallo, L'idealismo e la letteratura, Rom 1880; La scienza dell' arte, Turin 1887.

[5]) F. Masci, Psicologia del comico, Neapel 1888.

denen er versuchte, zwischen Hegelschem Idealismus und Herbartschem Formalismus die Mitte zu halten;[1]) seine stets überfüllten ästhetischen Vorlesungen waren eines der merkwürdigsten Schauspiele der volk- und lärmreichen Universität in Neapel. Seine enzyklopädische Ästhetik war eingeteilt in Ästhesinomie, Ästhesigrafie, Ästhesipraxie: diese Einteilung entsprach der deutschen Einteilung in eine Metaphysik des Schönen, eine Theorie des Schönen in der Natur und eine Theorie der Künste. So wie für die deutschen Idealisten, so war auch für Tari der ästhetische Vorgang eine Sphäre, die zwischen Theorie und Praxis in der Mitte lag: „die gemäßigte unter den Zonen", rief er emphatisch, „in der Welt des Geistes, gleich weit entfernt von der eisigen Zone, die von den Eskimos des Gedankens bewohnt ist, wie von der glutheißen, in der die Giganten der Taten zu Hause sind!" Er hatte das „Schöne" vom Thron gestoßen und an seine Stelle das „Ästhetische" gesetzt, für welches das Schöne nur das erste Moment bildete, „als Beginn des ästhetischen Lebens eine unsterbliche Vergänglichkeit, eine Blüte, die Blüte und Frucht zugleich ist!" Die folgenden Momente bestanden im Erhabenen, im Komischen, im Humor und im Dramatischen.

Die Ästhesigraphie

Aber der anziehendste Teil seiner Vorlesungen war die Ästhesigraphie, die er in die drei Abschnitte „Kosmographie, Physiographie und Psychographie" teilte. Häufig zitierte er und mit Verehrung Vischer, „den großen Vischer", wie er ihn nannte, nach dessen Muster er seine Abhandlungen entwickelte, die er durch eine reiche und mannigfache Gelehrsamkeit und phantasievolle Zusammenhänge belebte. Er sprach vom „Schönen in der unorganischen Natur" z. B. vom Wasser. „Die Welle — so in seiner bilderreichen Sprache — die Welle, die in den Strahlen der Sonne erzittert, ist das Lächeln; in der Woge gleicht sie dem Zorn, ihr Glitzern ist die Sonne, ihr Schaum die Begeisterung . . ." Er spricht von der geologischen Gestaltung: „Das Tal, vielleicht die Wiege des Menschengeschlechts, ist idyllisch; die einförmige, aber fruchtbare Ebene didaktisch." Von den Metallen: „Das Gold ist edel geboren, das Eisen, die Apotheose der menschlichen Arbeit, wird es erst; jenes preist seine Wiege, wenn es sie nicht entehrt, dieses macht sie ver-

[1]) Estetica ideale, Neapel, 1863; Saggi di critica (nach T.s Tode gesammelt), Trani 1886.

geſſen.“ Das vegetabiliſche Leben betrachtete er als einen „Traum“; und er wiederholte den ſchönen Satz Herders: „Die Pflanze iſt das neugeborene Kind, das an den Brüſten der Mutter Natur hängend ſaugt.“ Er teilt die Pflanzenwelt in drei Typen, den blättrigen, den verzweigten, den Schatten bringenden. „Der blättrige Typus entwickelt ſich gigantiſch in den tropiſchen Gegenden, wo die Königin der Monokotyledonen, die Palme, den Despotismus, die Menſchengeißel jener wüſten Gegenden, darſtellt. Ein einſamer Pfeiler, der ganz Krone iſt; der Neger ſcheint nur das Reptil zu ſein, das ihm zu Füßen ziſcht.“ Unter den Blumen iſt die Nelke „das Symbol des Verrats durch die Vielſeitigkeit ihrer Farben und die Zacken ihrer Blätter“; die Roſe kann man mit Arioſt einem Jungfräulein vergleichen, aber nur ſo lange ſie noch in der Knoſpe iſt; „ſobald ſie ihre Blätter entfaltet hat, weiſt ſie den Schutz der Dornen verächtlich zurück, ſtolziert in der Fülle ihrer Farben und ladet kühn die Hand ein, ſie zu pflücken; dann iſt ſie Weib, ganz Weib, um nicht zu ſagen eine Cocotte, die genießen läßt, ohne ſelbſt zu genießen, die ein Scheinbild der Liebe in ihrem Duft vorlügt, und ein Scheinbild der Scham in der Röte ihrer Blätter.“ Immer wieder fand und erklärte er Ähnlichkeiten zwiſchen gewiſſen Früchten und Blumen, wie zwiſchen der Erdbeere und dem Veilchen, zwiſchen der Orange und der Roſe. Er bewunderte „die üppig ſprießenden Ranken und die anmutige Architektonik der Rebe“; die Mandarine bot ihm das Bild des Adeligen „qui s'est donné la peine de naître; die Feige hingegen die des Landmannes, plump und grob aber fruchtbar.“ Im Tierreich war die Spinne für ihn das Symbol der primitiven Abſonderung, die Biene die des Mönchtums, die Ameiſe die der Republik. Die Spinne, ſagte er mit Michelet, iſt ein lebendiger Widerſpruch, ohne das Netz kann ſie ſich nicht ernähren, noch das Netz machen ohne Nahrung! Die Fiſche erklärte er für unäſthetiſch: Tiere von „blöder Erſcheinung mit ihren lidloſen Augen und ihrem beſtändigen Maulaufreißen, das ſie übergefräßig erſcheinen läßt“. Nicht ſo die Amphibien, die außerordentlich intereſſant ſind. Froſch und Krokodil, „Alpha und Omega der Gruppe, die vom Komiſchen, ja Poſſenhaften ausgeht, um bis zur Erhabenheit des Schauerlichen zu gelangen“. Aber die Vögel ſind die äſthetiſchen Weſen par excellence, „da ihnen die drei genialſten Tätigkeiten eines lebenden Weſens eigen ſind: die Liebe, der Geſang und der Flug!“ Und ſie bieten außerordentliche Kontraſte und Antitheſen, „neben dem Adler, dem König der Lüfte, der Schwan, der milde Fürſt der Teiche; neben dem prahleri-

ſchen und ſittenloſen Hahn die demütige und gattentreue Taube; neben dem geckenhaften Pfau der bäuriſche Truthahn.“ Bei den Säugetieren erſetzt die Natur den Mangel an reiner Schönheit durch das dramatiſche Element. Fehlt ihnen der Geſang, ſo beginnen ſie doch zu artikulieren; mangelt ihnen das in tauſend Farben prangende Gefieder, ſo haben ſie dafür tiefe, beſſer verſchmolzene, mehr vom Leben durchdrungene Nuancen; fehlt ihnen der Flug, ſo haben ſie den Lauf, der ſo reiche Abarten bietet. Und was am wichtigſten iſt, bei ihnen beginnt ſich eine Phyſiognomie zu zeigen und ein individuelles Leben. „Die tieriſche Epik wird zur Komik beim Eſel, bei dem ‚iniquae mentis asellus‘; zur Idylle im Rotwild; zur ausgebildeten Tragödie im Kapſtier, dieſem doppelgehörnten Kodrus, der ſich dem Löwen freiwillig opfert, um die Herde zu retten.“ Und wie bei den Vögeln ſind auch hier vornehmlich die Gegenſätze intereſſant, wie das Lamm und der Bock, die Tari Jeſus und den Teufel nennt; der Hund und die Katze, die die Verleugnung des Egoismus bedeuten; der Haſe und der Fuchs als Tropf und Intrigant! Zahlreiche und ſpitzfindige Bemerkungen macht er über die menſchliche Schönheit und die relative Schönheit der Geſchlechter. Er ſpricht der Frau nur die Anmut, nicht die Schönheit zu. „Die Schönheit des Leibes beruht im Gleichgewicht, und der Körper des Weibes iſt nicht im Gleichgewicht, ſo daß ſie beim Laufen leicht fällt: ſie iſt für die Schwangerſchaft gebildet, ihre Beine weichen zu weit auseinander, um das breite Becken tragen zu können, die Schultern ſind gekrümmt, um die gewölbte Bruſt zu kompenſieren.“ Er erörterte ſogar die einzelnen Teile des Körpers: krauſe Haare drücken phyſiſche Kraft aus, glatte Haare moraliſche Kraft; blaue napoleoniſche Augen haben bisweilen die Tiefe des Meeres; grüne haben eine düſtere Anziehungskraft, die grauen ſind nicht individualiſiert, die ſchwarzen ganz und gar individuell.“ Einen ſchönen Mund definiert Heine als „zwei ſchön gereimte Lippen“. Aber den Liebenden erſcheint er eher als „die Muſchel, deren Perle der Kuß iſt“.[1])

Wie könnten wir beſſer und ohne allzuviel Widerwillen von der metaphyſiſchen Äſthetik Abſchied nehmen, als mit der Erwähnung dieſer ſonderbaren Übertragung in unſeren heimiſchen Dialekt, die der gute alte Tari von ihr machte, „der letzte liebenswürdige Prieſter einer willkürlichen und konfuſen äſthetiſchen Lehre“?[2])

[1]) A. Tari, Lezioni di estetica generale, geſ. von C. Scammaccia-Luvara, Neapel 1884; Elementi di estetica, geſ. von G. Tommaſuolo, ebenda 1885.

[2]) V. Pica, L'arte dell' Estremo Oriente, Turin 1894, S. 13.

XVII

Positivismus und Evolutionismus

Das Terrain, das die deutsche Metaphysik verloren hatte, wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von der positivistischen und evolutionistischen Metaphysik besetzt, deren bekanntester Vertreter der Engländer Spencer ist. Das Eigentümliche dieser Schule liegt darin, daß sie einige Anschauungen der idealistischen Richtung aus zweiter und dritter Hand wiederholt, sie um das bißchen reiner und klarer Philosophie, das Leute wie Schelling und Hegel ihr noch beimischten, erleichterten und an seine Stelle eine Masse kleiner Tatsachen und Anekdötchen setzten, die ihr den „positivistischen" Firnis geben sollten. Aus jenen Anschauungen, die dem Volksbewußtsein teuer sind, weil sie eingewurzelten religiösen Glaubensvorstellungen entsprechen, und aus dem Glanz dieses Firnis erklärt sich der Erfolg, den der Spencersche Positivismus in unseren Tagen gehabt hat. Ein anderer charakteristischer Zug dieser Richtung ist eine barbarische Mißachtung der Geschichte, insbesondere der Geschichte der Philosophie, und infolgedessen der Mangel an jeder organischen Verbindung mit der feststehenden Reihe jahrhundertelanger Arbeiten zahlreicher Denker: ohne dieses organische Band ist aber keine fruchtbare Arbeit, kein Fortschritt möglich.

Spencers Aesthetik

Spencer zum Beispiel (und wir wollen uns hiermit auf seine ästhetischen Anschauungen beschränken) hat keine Ahnung davon, daß er Probleme berührt, deren sämtliche Lösungen oder fast sämtliche bereits erörtert und besprochen worden sind: er beginnt seinen Essay über die Philosophie des Stils mit den naiven Worten: „Niemand, glaube ich, hat bis jetzt eine zusammenfassende Theorie der Kunst des Schreibens gegeben." (Dies im Jahre 1852!) Und das Kapitel über die ästhetischen Gefühle in den „Grundsätzen der Psychologie" (1855) mit dem Hinweis, daß er von der Andeutung einer Beziehung zwischen „Kunst" und „Spiel" gehört, die „ein deutscher Autor gemacht, an dessen Namen er sich nicht erinnern könne". (Schiller!) Wenn seine ästhetischen Betrachtungen im 17. Jahrhundert wären geschrieben worden, so würde ihnen eine gewisse nicht allzu hohe Stellung unter den ersten rohen Versuchen ästhetischer Forschung zukommen; aber im 19. Jahrhundert hat auch das kleine

Quantum von Anregungen, das sie tatsächlich enthalten, seine Wirkung verloren. In seinem Essay über „Das Nützliche und das Schöne" (1852—54) setzt Spencer auseinander, wie das Nützliche zum Schönen wird, wenn es aufhört, nützlich zu sein; als Beispiel gibt er eine Schloßruine, die für den Gebrauch des modernen Lebens nutzlos geworden, Landausflügen als Schaustück dient und auf Gemälden dargestellt wird, die unsere Salons schmücken. Das Prinzip solch einer Evolution wäre der „Kontrast". In einem anderen Essay über „Die Schönheit der menschlichen Gestalt" (1852) erklärt er diese Schönheit als Zeichen und Wirkung sittlicher Güte. Im Essay über die „Anmut" (1852) definiert er das Gefühl des Anmutigen als „die Sympathie für die Kraft, die von leichter Beweglichkeit begleitet ist". In jenem über „den Ursprung der architektonischen Stile" (1852—54) finden wir die Schönheit der Architektur in der „Einheitlichkeit und Symmetrie": und zwar gelangte der Mensch zu ihrer Idee durch den Anblick des körperlichen Gleichgewichtes der höheren Tiere oder wie in der gotischen Architektur durch den Vergleich mit der Pflanzenwelt. In dem Aufsatz über den „Stil" sieht er den Grund der Schönheit in der „Ökonomie der Kraft". In dem Essay über den „Ursprung und die Aufgabe der Musik" (1857) wird die Musik als die „natürliche Sprache der Leidenschaften" erklärt, die darauf gerichtet sei, die Sympathie zwischen den Menschen zu vermehren.[1]) In den „Grundlagen der Psychologie" erblickt Spencer die Entstehung der ästhetischen Gefühle in der Entladung der überquellenden Energie des Organismus; und er unterscheidet verschiedene Grade dieser Gefühle von der einfachen Empfindung, dann der Empfindung, die von Vorstellungselementen begleitet ist, bis hinauf zur Wahrnehmung, die kompliziertere Vorstellungselemente enthält, und bis zur Erregung und jenem Bewußtseinszustand, der über die Empfindungen und Wahrnehmungen hinausschreitet. Nach Spencer tritt die vollkommenste Form des ästhetischen Gefühles dann ein, wenn diese drei Reihen von Genüssen gleichzeitig durch die vollkommene Aktivität der entsprechenden Fähigkeiten vermittelt werden, und für das, was an so heftiger Aktivität Schmerzliches ist, ein möglichst geringer Abzug gemacht werden muß. Aber es kommt nur sehr selten vor, daß wir eine ästhetische Erregung solcher Art empfinden können; denn fast alle Kunstwerke sind unvollständig, weil sich stets unkünstlerische Wirkungen mit den künstlerischen mengen, weil bald

[1]) Essays, scientific, political and speculative, 1858—1852 (französische Übersetzung, Paris 1879, Bd. III).

die Technik eine ungenügende und bald die Erregung niederer Natur ist. Wenn die Werke, die von der allgemeinen Bewunderung auf den Thron erhoben werden, nach diesem Kriterium beurteilt werden, so müssen sie auf eine verhältnismäßig tiefe Stufe hinab verwiesen werden. „Wenn wir mit dem Epos der Griechen beginnen und den Vorstellungen, die ihre Bildhauer uns von den analogen Legenden gegeben, die alle nur egoistische oder ego-altruistische Gefühle zu erregen geeignet sind; wenn wir die Literatur des Mittelalters durchgehen, die gleichfalls von geringwertigen Gefühlen durchzogen ist und die Werke der alten Meister, die uns nur selten durch die Ideen und Gefühle, die sie uns einflößen, für das Mißvergnügen entschädigen, das sie unseren durch die genaue Betrachtung der Erscheinungen ausgebildeten Sinnen verursachen; und wenn wir endlich zu so vielen berühmten Werken moderner Kunst gelangen, die ja durch eine außerordentliche Technik der Ausführung glänzen, aber nur sehr selten erhabene Empfindungen in uns entstehen lassen, wie z. B. die Schlachtszenen Gérômes, die bald sinnlich, bald blutrünstig sind — dann erkennen wir, daß sie alle in der einen oder der anderen der erforderlichen Qualitäten weit hinter den Gestaltungen einer Kunst zurückbleiben, die den höchsten Formen des ästhetischen Gefühls entsprechen würden.“ [1]) Als künstlerische Kritik betrachtet sind dies Lästerungen; und die Theorien, die wir mitgeteilt, sind nichts anderes als ein Setzen von Worten für Worte: an Stelle des Wortes „Anmut“ „Leichtigkeit“, an Stelle des Wortes „literarische Schönheit“ das Wort „Ökonomie“ usw. Wenn wir übrigens die philosophische Stellung Spencers irgendwie zu bestimmen versuchen wollen, so kann man nur sagen, daß er zwischen Sensualismus und Moralismus hin und her pendelt und von der Kunst als Kunst nie und nirgends auch nur die geringste Ahnung hat.

Physiologen der Aesthetik: Allen, Helmholtz und andere.

Dasselbe Hin- und Herschwanken wie bei Spencer läßt sich auch bei anderen englischen Schriftstellern beobachten, wie bei Sully und Bain, die sich jedoch immerhin weit vertrauter mit künstlerischen Dingen zeigen.[2])

[1]) Principles of Psychology, 1855, neubearbeitet 1870 (französische Übersetzung, Paris 1874—1875), Teil VIII, C. IX. §§ 538—540.

[2]) J. Sully, Outlines of Psychology, London 1884; Sensation and Intuition, Studies in Psychology and Aesthetics, ebenda 1874; vergleiche auch den Artikel Aesthetics in der Encyclopaedia Britannica. Alex Bain, The Emotions and the Will, London 1859, C. XIV.

Allen bringt in seinen Essays und in seiner „physiologischen Ästhetik“ (1877) eine große Menge physiologischer Mitteilungen und Experimente, von denen wir nicht sagen können, welcher wissenschaftliche Wert ihnen für die Physiologie zukommt; sicher ist nur, daß sie für die Ästhetik keinen Wert haben. Er stellt einen Unterschied zwischen den notwendigen oder vitalen Tätigkeiten und den Tätigkeiten des Überflüssigen oder des Spieles auf, und er definiert den ästhetischen Genuß als „die subjektive Begleiterscheinung der normalen Summe der Tätigkeiten in den peripherischen Endorganen des zerebro-spinalen Nervensystems, die in keinem direkten Zusammenhang mit den vitalen Funktionen steht.“[1]) Der physiologische Vorgang als Grund des künstlerischen Genusses wird von neueren Forschern anders dargestellt; er hängt für sie nicht nur von der „Tätigkeit des Gesichtsorgans und den mit ihm verbundenen Muskelvorgängen ab, sondern auch von der Teilnahme einiger der wichtigsten Funktionen des Gesamtorganismus, wie z. B. Atmung, Blutkreislauf, Gleichgewicht und der intimen Zusammenstimmung der Muskulatur“. Die Kunst hat ohne Zweifel ihren Ursprung in dem Wohlbehagen, das „irgend ein prähistorischer Mensch am regelmäßigen Atemholen empfunden haben mag, ohne daß es nötig gewesen wäre, seine Organe erst wieder zu erholen, als er zum erstenmal auf einem Knochen oder einem Tonscherben Linien mit regelmäßigen Zwischenräumen zog“.[2]) — Die gleiche Kategorie physisch-ästhetischer Untersuchungen wurde in Deutschland von Helmholtz, von Brücke und von Stumpf gepflegt.[3]) Doch wußten sich diese Forscher im allgemeinen besser auf das Gebiet der Optik und Akustik zu beschränken und lieferten Aufklärungen und Formeln für die physischen Vorgänge der künstlerischen Technik, sowie für die Bedingungen der Lustempfindung bei Gesichts- und Gehörseindrücken als solchen. Sie erhoben keineswegs den Anspruch, die Ästhetik durch die Physik zu lösen und die

[1]) Physiological Aesthetics, London 1877, verschiedene Artikel in Mind, Bd. III, IV, V.

[2]) Vernon Lee und C. Anstrutter-Thomson, Beauty and Ugliness in der Contemporary Review, Oktober/November 1897. (Wieder aufgenommen von Arréat, Dix années de philosophie, S. 80—85.) Von denselben Verfassern: Le rôle de l'élement moteur dans la perception esthétique visuelle, Mémoire et questionnaire soumis au IV. Congrès de psychologie, Neudruck, Imola 1901.

[3]) H. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, 1863, 4. Aufl. 1877; Brücke-Helmholtz, Principes scientifiques des beaux arts, französische Ausgabe, Paris 1881; C. Stumpf, Tonpsychologie, Leipzig 1883.

erstere ihres geistigen Charakters zu entkleiden. Ja sie wiesen bisweilen auf die Verschiedenheit der beiden Forschungsgebiete hin. — Auch die entarteten Herbartianer übersetzten, wie wir bereits bemerkt, die metaphysischen „Formeln" des Meisters in physiologische Phänomene und liebäugelten mit den Anschauungen der plumpen neuen Sensualisten.

Naturwissenschaftliche Methoden in der Aesthetik

Die abergläubische Verehrung der Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert hat sich, wie es bei jedem Aberglauben geschieht, oft mit einer merkwürdigen und vielleicht unbewußten Heuchelei verbunden. Nicht nur daß die chemischen, die physikalischen und physiologischen Laboratorien zu ebenso vielen Sibyllengrotten geworden sind, in denen vertrauensvoll die seltsamsten Fragen über alles gestellt werden, was den menschlichen Geist interessieren kann; auch viele, die ihre Forschungen in Wirklichkeit nach der alten und unvermeidlichen Methode der inneren Beobachtung anstellten und noch anstellen, wußten sich nicht von der Illusion freizuhalten oder die Vorspiegelung zu vermeiden, daß auch sie sich nun der naturwissenschaftlichen Methode bedienten.

Die Aesthetik H. Taines

Solch eine Illusion oder Fiktion enthält auch die „Philosopie der Kunst" Hippolyte Taines.[1]) Man nehme an, sagt er, „daß man durch die Untersuchung der Kunst bei den verschiedenen Völkern und in den verschiedenen Epochen dahin gelangen würde, das Wesen jeder Kunst zu definieren und ihre Existenzbedingungen festzustellen: dann hätten wir eine vollständige Erklärung der schönen Künste und der Kunst im allgemeinen; dann hätten wir das, was man Ästhetik nennt." Diese Ästhetik, die eine historische und nicht eine dogmatische wäre, stellt die charakteristischen Eigenschaften fest und weist Gesetze nach: „sie macht es wie die Botanik, die mit gleichem Interesse die Orange und den Lorbeer, die Fichte und die Birke studiert. Sie ist selbst eine Art Botanik, die sich nicht mit den Pflanzen, sondern mit den Werken der Menschen beschäftigt. Daher folgt auch sie der allgemeinen Bewegung, die heute die Geisteswissenschaften den Naturwissenschaften nähert, und dadurch, daß sie den ersteren die Grundlagen, die Vorsichtsmaßregeln und die Richtungslinien der letzteren gewährt, ihnen auch die gleiche Solidität gibt und den

[1]) Philosophie de l'art, 1866—1869 (4. Aufl., Paris 1895).

gleichen Fortschritt sichert.“[1]) Nach diesem Vorspiel läßt Taine die Naturwissenschaften beiseite und geht an die Definition der Kunst, indem er wie jeder gewöhnliche Sterbliche untersucht, was in der Menschenseele bei der Betrachtung eines Kunstwerkes vorgeht. Und was für Untersuchungen, was für Definitionen! Die Kunst ist Nachahmung; aber eine Nachahmung, die darauf ausgeht, den „wesentlichen Charakter“ der Gegenstände sinnenfällig zu machen. Dieser wesentliche Charakter „ist eine Qualität, von der alle anderen oder wenigstens die meisten anderen Folgeerscheinungen sind, die nach bestimmten Verbindungsgesetzen aus ihr entspringen“. So liegt z. B. der wesentliche Charakter eines Löwen darin, daß er „ein gewaltiger Fleischfresser“ ist, und dies bestimmt die Gestaltung all seiner Glieder; der wesentliche Charakter Hollands besteht darin, daß es „ein Land ist, das durch Anschwemmung entstanden ist“. Gerade darum muß die Kunst nicht notwendig wirklich existierenden Gegenständen entsprechen: die Architektur, die Musik offenbaren irgend einen wesentlichen Charakter, ohne daß es in der Natur Gegenstände geben würde, die ihnen entsprächen.[2])

Metaphysik und Moralismus bei Taine

Wenn wir von den kuriosen Beispielen vom Löwen und Holland absehen, was ergibt sich als der „wesentliche Charakter“, von dem Taine spricht? Ist es nicht genau dasselbe wie die „Ideen“, die „Typen“, die „Begriffe“, welche die pädagogische Ästhetik und die metaphysische für die Aufgabe der Kunst erklärten? Taine selbst läßt uns keinen Zweifel darüber: „Dieser Charakter,“ sagt er, „ist das, was die Philosophen das ‚Wesen‘ der Dinge nennen. Und darum behaupten sie auch, daß die Kunst den Zweck hätte, das Wesen der Dinge zu offenbaren.“ „Wir werden uns nicht,“ fährt er fort, „des Wortes Wesen bedienen, das ein technischer Ausdruck ist;“ was ihn jedoch nicht daran hindert, den Begriff zu akzeptieren und anzuwenden, die in dem Wort ausgedrückt wird.[3]) Zwei Wege gibt es nach seiner Ansicht zum höheren Leben des Menschen, zur Betrachtung zu gelangen: den Weg der Wissenschaft und den der Kunst. „Die erstere erforscht die Ursachen und die grundlegenden Gesetze der Wirklichkeit und drückt sie in exakten Formeln und abstrakten Bezeichnungen aus; die letztere macht jene Ursachen und

[1]) Ebenda I. 13—15.
[2]) Ebenda I. 17—54.
[3]) Ebenda I, 37.

Gesetze nicht in trockenen Definitionen, die der Menge unzugänglich und nur den Spezialisten verständlich sind, sondern in sinnenfälliger Weise offenbar, in einer Weise, die sich nicht nur an die Vernunft, sondern auch an die Sinne und an das Herz des gewöhnlichsten Menschen wendet. Es ist der Kunst eigentümlich, daß sie gleichzeitig etwas Höheres und dennoch volkstümlich ist; sie offenbart das Erhabenste, was es gibt, und sie offenbart es allen."[1]) Man sieht, der Rückfall in die pädagogische Theorie ist augenfällig. So wie bei den metaphysischen Ästhetikern, so ordnen sich auch für Taine die Kunstwerke nach einer Stufenleiter von Werten. Er hat wohl damit begonnen, den Widersinn jedes Geschmacksurteils zu erklären: „jedem sein Geschmack"[2]) und er endet doch mit der Behauptung, daß der persönliche Geschmack keinen Wert hat, und daß man von ihm abstrahieren und einen gemeinsamen Maßstab aufstellen müsse, um Fortschritte und Abweichungen, Blütezeiten und Entartungen festzustellen und zu billigen oder zu mißbilligen, zu loben oder zu tadeln.[3]) Seine Wertskala ist eine doppelte oder dreifache: es handelt sich zunächst darum, den Grad der Bedeutung des Charakers festzustellen, das heißt die größere oder geringere Allgemeinheit der Idee, dann den Grad der wohltätigen Wirkung (degré de bienfaisance"), das heißt den größeren oder geringeren moralischen Wert der Darstellung: diese zwei Grade, sagt er, sind nur zwei verschiedene Seiten ein und derselben Qualität, nämlich der Kraft, die einmal an sich betrachtet wird und dann in ihrem Verhältnis zu anderen; es handelt sich aber auch noch darum, den „Grad der Konvergenz der Wirkungen" festzustellen, das heißt die Fülle des Ausdrucks, den Grad der Harmonie zwischen Idee und Form.[4]) Diese Betrachtungen, die bald moralistischer, bald metaphysischer Natur sind, sind bei jedem Schritt von dem üblichen Protest begleitet, wie z. B.: „Wir werden alles dies unserer Gewohnheit gemäß als Naturforscher untersuchen, wir werden eine methodische Analyse vornehmen und trachten nicht sowohl zu einem Hymnus als zu einem Gesetz zu gelangen."[5]) Damit wähnt er die Deduktion und das wahre Wesen seiner Anschauung verbergen zu können. Ja Taine versteigt sich selbst bis zu rein dialektischen Lösungen, wie man aus folgendem Beispiel erkennen mag: In der primitiven Periode der

[1]) Ebenda I, 54.
[2]) Ebenda I, 15.
[3]) Ebenda II, 277.
[4]) Ebenda II, 257—400.
[5]) Ebenda II, 257—258.

italieniſchen Kunſt, in der Malerei Giottos kam die Seele zum Ausdruck, aber nicht der Körper. (Theſis). In der Renaiſſance, wie bei Verrocchio und ſo vielen anderen, der Körper, aber nicht die Seele. (Antitheſis.) Im ſechzehnten Jahrhundert mit Raffael kamen Ausdruck und Anatomie, Seele und Körper zur harmoniſchen Vollendung. (Syntheſis.)[1])

G. T. Fechner — Die „induktive" Aeſthetik

Die gleichen Proteſte und analoges Vorgehen finden wir bei dem Deutſchen Guſtav Theodor Fechner. In ſeiner „Vorſchule der Äſthetik" (1876) ſagt Fechner, daß er „auf den Verſuch verzichte, das objektive Weſen des Schönen begrifflich zu beſtimmen"; ſeine Abſicht iſt, nicht eine metaphyſiſche Äſthetik, eine Äſthetik „von oben", ſondern eine induktive Äſthetik „von unten" zu geben. Nach Klarheit zu ſuchen, nicht nach erhabenen Tönen: die metaphyſiſche Äſthetik ſoll ſich zur induktiven verhalten wie die Naturphiloſophie zur Phyſik.[2]) Und bei ſolchem induktiven Vorgehen gelangte er zur Entdeckung einer langen Reihe von äſthetiſchen Geſetzen oder Prinzipien, wie z. B. das Prinzip der „äſthetiſchen Schwelle", der „äſthetiſchen Hilfe oder Steigerung", der „einheitlichen Verknüpfung des Mannigfaltigen", der „Widerſpruchsloſigkeit", der „Klarheit", der „Aſſoziation", des „Kontraſtes", der „äſthetiſchen Folge", der „Verſöhnung", der „richtigen Mitte", der „ökonomiſchen Verwendung", der „Beharrung", des „Wechſels", des „Maßes" uſw. uſw. Und dieſes Chaos führt er uns in ebenſovielen Kapiteln vor und iſt dabei ganz glücklich und ſtolz, daß er ſich ſo naturwiſſenſchaftlich gezeigt und alles Schließen unterlaſſen habe.

Seine „Experimente"

Und er gibt uns überdies eine Schilderung der Experimente, die er vorgenommen, in der Art des Folgenden: Man nehme zehn Rechtecke aus weißem Pappendeckel von ungefähr gleicher Oberfläche (die einem Quadrat von 80 Millimetern Seitenlänge entſprechen ſoll), aber von verſchiedenen Seitenverhältniſſen, die von dem Verhältnis 1 : 1 bis zu dem 2 : 5 variieren, unter dieſen auch das Verhältnis des goldenen Schnitts, alſo 21 : 34. Man lege dieſe Rechtecke in Unordnung auf eine ſchwarze Tiſchfläche und rufe Perſonen der verſchiedenſten Stellung und des verſchiedenſten

[1]) Ebenda II, 393.

[2]) Vorſchule der Äſthetik, 1876 (2. Auflage, Leipzig 1897—1898).

Charakters, die jedoch alle den gebildeten Klassen angehören müssen. Nun wende man die „Methode der Auswahl" an und ersuche jede Person zu sagen, welches von diesen Rechtecken ihr — unter Ausschluß jedes Gedankens an einen bestimmten Zweck — den angenehmsten Eindruck mache, sowie welches ihr am meisten mißfalle. Man notiere die Antworten, scheide sie nach Männern und Frauen und ordne die Resultate in Zifferntabellen. — Fechner gesteht selbst, daß bei diesem Experiment die Gefragten häufig einen Vorbehalt machten, daß sie weder ihres Gefallens, noch des Mißfallens sicher seien, wenn sie den Gegenstand nicht auf einen bestimmten Zweck beziehen dürften; bisweilen verweigerten sie die Entscheidung überhaupt; auch war die Entscheidung fast immer unsicher und unbestimmt, und oft gaben sie bei einem zweiten Versuch ganz andere Antworten als beim ersten. Aber man weiß ja, die Irrtümer heben einander auf! die Tabellen zeigen jedenfalls, daß mehr als das Quadrat zumeist jene rechteckigen Formen gefallen, die sich ihm nähern, und vor allem jenes Rechteck, dessen Seiten im Verhältnis 21 : 34 stehen.[1]) Man hat diese Methode sehr richtig als „ein Durchschnittsresultat beliebiger Urteile einer beliebigen Summe beliebiger Personen" definiert.[2]) Fechner teilt uns auch, immer in Tabellen, die Resultate seiner Ausbeute aus den Katalogen, ich weiß nicht wie vieler Gemäldesammlungen mit, nach denen er die Dimensionen und Formate der Bilder mit den dargestellten Stoffen verglichen,[3]) und ähnliches.

Trivialität seiner Ideen über das Schöne und über die Kunst

Dennoch weiß er, sobald er sagen will, was das „Schöne" sei, sich nicht anders zu helfen als mit der alten Methode der inneren Analyse. Der Begriff des Schönen — protestiert er — ist für ihn nichts weiter als „ein Hilfsbegriff im Sinne des Sprachgebrauchs zur kurzen Bezeichnung dessen, was überwiegende Bedingungen unmittelbaren Gefallens vereinigt".[4]) Und zwar unterscheidet er drei Bedeutungen des Wortes „schön", also drei verschiedene Begriffe: ein Schönes im weiteren Sinn: alles, was gefällt im allgemeinen; ein Schönes im engeren Sinn: was aus höherem Gesichtspunkt gefällt, aber immer noch eine sinnliche Lust-

[1]) Ebenda XIX.
[2]) Schasler, Kritische Geschichte der Ästhetik, S. 1117.
[3]) Vorschule der Ästhetik, II, 273—314.
[4]) Ebenda, Vorrede, S. IV.

empfindung hervorruft; und ein Schönes im engsten Sinn: das „wahre Schöne", „das, was nicht bloß aus höherem Gesichtspunkte gefällt, sondern auch Recht hat zu gefallen, wozu man auch den Wert der Lust, die in das Gefallen mit eingeht, zuzuziehen hat"; in dem wahren Schönen kreuzen sich die Begriffe des Schönen (Angenehmen) und des Guten.[1]) Das Schöne ist also das, was objektiv gefallen muß; und es entspricht durchaus dem Guten im Handeln. „Das Gute," sagt Fechner, „ist wie der ernste Mann und Ordner des ganzen Haushalts, der Gegenwart und Zukunft, Nahes und Fernes in eins bedenkt und den Vorteil nach allen Beziehungen zu wahren sucht; das Schöne, dessen blühende Gattin, welche die Gegenwart besorgt, mit Rücksicht auf den Willen des Mannes; das Angenehme das Kind, das sich am sinnlichen Genusse und Spiele des Einzelnen erfreut; das Nützliche der Diener, welcher der Herrschaft Handleistungen tut und nur Brot erhält nach Maßgabe als er solches verdient. Das Wahre tritt als Prediger und Lehrer den Gliedern der Familie hinzu, als Prediger im Glauben, als Lehrer im Wissen; es leiht dem Guten das Auge, führt dem Nützlichen die Hand und hält dem Schönen einen Spiegel vor!"[2]) Wenn er von der Kunst spricht, wiederholt er alle Gesetze oder wesentlichen Regeln der Kunst in folgendem: sie muß 1. eine wertvolle, mindestens interessierende, ansprechende Idee zur Darstellung wählen; 2. diese ihrem Sinne oder Gehalte nach möglichst angemessen und deutlich für die Auffassung im Sinnlichen ausprägen; 3. unter gleich angemessenen und deutlichen Darstellungsmitteln die vorziehen, die schon ohne Rücksicht auf ihre Angemessenheit und Deutlichkeit mehr gefallen als andere; 4. dasselbe in allen Einzelheiten tun; 5. wenn sich zwischen diesen Regeln Konflikte ergeben, eine der anderen zuliebe hintansetzen, so daß daraus das „größtmögliche und wertvollste Gefallen" entstehe.[3]) Warum hat Fechner, der ja diese seine Theorie vom Schönen und von der Kunst, die er eine „eudämonistische" nennt,[4]) im Geiste bereits fertig hatte, sich nur solche Mühe gemacht, Prinzipien und Gesetze aufzuzählen, Experimente und Tabellen zusammenzustellen, die seine Theorie weder stützen, noch irgendwie aus ihr folgen oder sie weiter entwickeln? All dies macht den Eindruck einer leeren Spielerei, wie wenn jemand sich eine Patience legt oder eine Briefmarkensammlung zusammenstellt.

[1]) Ebenda I, 15—30.
[2]) Ebenda I, 32.
[3]) Ebenda II, 12—13.
[4]) Ebenda I, 38.

Ernſt Große — Spekulative Aeſthetik und Kunſtwiſſenſchaft

Ein anderes Beiſpiel für den abergläubiſchen Kult der Naturwiſſenſchaften bietet das Werk des Profeſſors Ernſt Große über die „Anfänge der Kunſt“.[1]) Große iſt ein Verächter all jener Forſchungen, die er in Bauſch und Bogen als „ſpekulative Äſthetik“ bezeichnet, verlangt aber nichtsdeſtoweniger eine „Kunſtwiſſenſchaft“, die aus dem aufgehäuften Material der bisher geſammelten hiſtoriſchen Tatſachen die Geſetze ziehen ſoll. Nur verlangt er, daß zum eigentlich hiſtoriſchen Material auch das ethnographiſche und prähiſtoriſche treten müſſe, da man nach ſeiner Anſicht aus dem ausſchließlichen Studium der Kunſt gebildeter Völker zu wahrhaft allgemeinen Geſetzen nicht gelangen könnte, ſowie „eine allgemeine Theorie der Fortpflanzung, die ſich ausſchließlich auf das Studium der bei den Säugern herrſchenden Form gründete“, unvollkommen wäre![2]) Aber auch Große gerät, kaum daß er ſeinen Abſcheu und ſeine Ziele kund getan, ſogleich in Verlegenheit, genau wie Taine und wie Fechner. Es gibt eben keinen Ausweg: wenn man die künſtleriſchen Vorgänge der primitiven und wilden Völker erforſchen will, ſo muß man eben von einem Begriff der Kunſt ausgehen! All die naturwiſſenſchaftlichen Metaphern, all die beſchwichtigenden Worte, zu denen Große ſeine Zuflucht nimmt, ſind nicht imſtande, die wahre Natur ſeiner Methode zu verhüllen, die ach! jener der verachteten „ſpekulativen“ Äſthetik ſo vollkommen gleicht! „Wie ein Reiſender, der ein fremdes Land erforſchen will, wenn er nicht wenigſtens eine allgemeine Vorſtellung von der Lage ſeines Zieles und der Richtung ſeines Weges beſitzt, einige Ausſicht haben würde, gründlich in die Irre zu geraten, ebenſo bedürfen wir, bevor wir unſere Unterſuchungen antreten, einer vorläufigen allgemeinen Orientierung über das Weſen der Erſcheinungen, auf welche wir unſere Aufmerkſamkeit zu richten haben.“ Allerdings „eine treffende und erſchöpfende Antwort auf dieſe Frage ließe ſich höchſtens am Ende der Unterſuchungen geben, welche noch nicht begonnen haben. Die Charakteriſtik, die wir hier am Eingange verſuchen wollen ... werden wir möglicherweiſe am Ende bedeutend umzuändern gezwungen ſein“. Es handelt ſich nicht darum, Gott behüte! die alten Äſthetiker nachzuahmen: es handelt ſich lediglich darum, „eine Definition zu geben, die einem proviſoriſchen Gerüſt gleiche, das man nach der Vollendung des Gebäudes niederreißt“.[3]) Wort, Worte, nichts

[1]) Die Anfänge der Kunſt, Freiburg i. B. 1894.
[2]) Ebenda, S. 19.
[3]) Ebenda, S. 45, 46.

als Worte! was sich an allgemeinen Ideen, an „künstlerischen Gesetzen“ in seinem Buche findet, das hat er nicht aus den Beobachtungen Reisender über die wilden Völker gewonnen, sondern durch die Analyse der eigenen Seelenzustände; ja er hat (und wie könnte es anders sein?) jene überhaupt nur mit Hilfe dieser ausgelegt und verstanden. Zur Definition kommend, betrachtet Groß die ästhetische Tätigkeit als jene Tätigkeit, die in ihrer Entwickelung oder in ihrem Resultat einen unmittelbaren Gefühlswert hat und die darum sich Selbstzweck ist. Sie ist das Gegenteil der praktischen Tätigkeit; zwischen beide schiebt sich als Mittelgattung die Tätigkeit des Spieles, die gleich der praktischen ein äußeres Ziel hat, aber gleich der ästhetischen ihre Freude nicht am ziemlich unbedeutenden Ziel, sondern an der Tätigkeit selbst hat.[1]) Am Ende seines Buches bemerkt er, daß die künstlerische Tätigkeit bei den primitiven Völkern nur selten unbegleitet von der praktischen Tätigkeit auftritt; daß die Kunst als soziale Erscheinung beginnt, um erst in den Kulturzeiten einen individuellen Charakter anzunehmen.[2])

Soziologische Aesthetik

Man hat die Ästhetiken Taines und Großes „soziologische“ genannt. Aber da es eine Wissenschaft der Soziologie nicht gibt[3]), so müssen wir uns gegenüber dem soziologischen Aberglauben gerade so verhalten wie gegenüber den naturwissenschaftlichen; all die vielversprechenden Prologe und unausführbaren Vorsätze beiseite lassen und sehen, was ihre Verfasser, durch die objektive Notwendigkeit gezwungen, wirklich vollbracht haben: das heißt, an welche der möglichen Richtungen sie sich angeschlossen oder zwischen welchen sie, die eine oder die andere teilweise akzeptierend, unsicher stehen geblieben; dabei wollen wir den gar nicht seltenen Fall übergehen, in dem sie, anstatt eine Ästhetik zu konstruieren, lediglich Kunst- oder Kulturgeschichte getrieben haben.

Proudhon

Manche Sozialreformer wie Proudhon haben das Verdammnisurteil Platos und die moralistischen Beschränkungen des Altertums und des Mittelalters in unseren Tagen erneuert. Proudhon verwarf die Formel „l'art pour l'art“: er betrachtet die Kunst als ins Gebiet der Sinnenlust

[1]) Ebenda S. 46—48.

[2]) Ebenda S. 293—301.

[3]) Siehe theoretischen Teil S. 40.

gehörig und hielt sie daher für verpflichtet, sich juridischen und ökonomischen Zielen unterzuordnen: Poesie, Bildhauerkunst, Malerei, Musik, Romane, Erzählungen, Komödien und Tragödien haben keinen anderen Beruf, als zur Tugend zu mahnen und vom Laster abzulenken.[1])

M. Guyau

Die „soziale Sympathie" auszubilden ist die Aufgabe der Kunst nach der Ansicht des Mannes, den man als den Begründer der soziologischen Ästhetik gefeiert hat: Guyau. Nach dem Ausspruch eines französischen Kritikers soll mit Guyau die dritte Periode in der Geschichte der Ästhetik beginnen: mit Plato wäre sie die Ästhetik des Idealen gewesen, mit Kant die Ästhetik der Wahrnehmung, mit Guyau wird sie Ästhetik der sozialen Sympathie! Seine „Probleme der zeitgenössischen Ästhetik" (1884) bekämpfen die Theorie des Spieles, um die des Lebens an ihre Stelle zu setzen; sein nachgelassenes Werk „Die Kunst vom soziologischen Gesichtspunkt" (1889) stellt präziser fest, daß mit dem „Leben" das soziale Leben gemeint ist.[2]) Wenn das Schöne das „Geistig-Angenehme" ist, so kann es nicht mit dem Nützlichen zusammenfallen, das nicht das Angenehme, sondern das Streben nach dem Angenehmen ist; dennoch schließt die Nützlichkeit (und hier glaubt Guyau sowohl Kant als auch den Evolutionisten entgegenzutreten) die Schönheit nicht immer aus. Ja, sie bildet häufig eine niedrigere Stufe der Schönheit. Guyau ist nicht der Meinung, daß die Kunst ganz ins Gebiet der Soziologie fällt: sie gehört nur zum großen Teil in sie.[3]) Die Kunst hat für ihn zwei scharf zu trennende Ziele. Ihr erstes Ziel ist, angenehme Empfindungen hervorzurufen (Farben, Töne usw.). Solange sie dieses Ziel verfolgt, steht sie wissenschaftlichen Gesetzen gegenüber, von denen eine große Zahl unbestreitbar ist. Die Ästhetik steht auf dieser Seite in Berührung mit der Physik (Optik, Akustik usw.), mit den mathematischen Wissenschaften, mit der Physiologie, mit der Psychophysik. In der Tat beruht die Bildhauerkunst vornehmlich auf der Anatomie und der Physiologie; die Malerei auf der Anatomie, Physiologie und Optik; die Architektur auf der Optik (goldener Schnitt usw.); die Musik auf der Physiologie und

[1]) Du principe de l'art et de sa destination sociale, Paris, 1875.

[2]) M. Guyau, L'art au point de vue sociologique, 1889. 3. Auflage. Paris 1895; Les problemes de l'esthétique contemporaine, Paris 1884, vergl. Fouillée, Vorrede zum erstgenannten Werk, S. XLI—XLIII.

[3]) L'art au point de vue sociologique. Vorrede. S. XLII.

Akuſtik; die Poeſie auf der Metrik, deren allgemeinere Geſetze akuſtiſcher und phyſiologiſcher Natur ſind. Das zweite Ziel der Kunſt iſt, Erſcheinungen „pſychologiſcher Induktion“ hervorzurufen, die zu Ideen und Gefühlen komplizierterer Natur führen (Sympathie für die dargeſtellten Perſonen, Intereſſe, Andacht, Entrüſtung uſw.), mit einem Wort, zu allen ſozialen Gefühlen. Dieſe Induktionserſcheinungen ſind es, die die Kunſt zum Ausdruck des Lebens machen. Daher zwei Tendenzen: auf der einen Seite die Tendenz zur Harmonie, zu den Konſonanzen, zu allem, was für Aug' und Ohr gefällig iſt; auf der anderen Seite die Tendenz, das Leben in das Gebiet der Kunſt umzuſchmelzen. Das Genie, das wahre Genie, hat die Aufgabe, beide Tendenzen im Gleichgewicht zu entwickeln. Den „Dekadenten“, den „Desequilibrés“ fehlt in der Kunſt das ſoziale Ziel der Sympathie und ſie bedienen ſich ihrer eigenen Sympathie gegen die Sympathie.[1]) Wenn wir alles das in die Sprache überſetzen, die uns nun bereits wohl vertraut iſt, ſo werden wir ſagen, daß Guyau eine lediglich hedoniſtiſche Kunſt annimmt, über welche er eine andere Kunſt ſtellt, die immer noch hedoniſtiſch iſt, aber im Dienſte der Moral ſteht.

M. Nordau

Die gleiche Polemik gegen die Dekadenten, die Desequilibrés, die Individualiſten wird von einem andern Schriftſteller, Nordau, geführt, der der Kunſt die Aufgabe zuweiſt, das Geſamtleben inmitten des Bruches und der Spezialiſierung, die für die induſtrielle Geſellſchaft charakteriſtiſch ſind, wieder herzuſtellen; und er bemerkt, daß es eine Kunſt für die Kunſt, die Kunſt als einfacher Ausdruck der Seelenzuſtände und als Objektivierung der Gefühle des Künſtlers wohl gibt; aber es iſt „die Kunſt des Menſchen der Quaternärzeit“, des Höhlenmenſchen.[2])

Naturalismus — C. Lombroſo

Naturaliſtiſch könnte man jene Äſthetik nennen, welche ſich auf die Lehre ſtützt, daß das Genie eine Entartungserſcheinung ſei, wie ſie Lombroſo und ſeine Schule in Umlauf gebracht. Der Kern dieſer Theorie beſteht im folgenden Gedankengang: Die großen geiſtigen Anſtrengungen, das gänzliche Aufgehen in einem beherrſchenden Gedanken, in einer einzigen Arbeit rufen oft phyſiologiſche Störungen im Organismus oder eine Ver-

[1]) L'art uſw., beſ. C. IV., vergl. Seite 64, 85, 380.

[2]) Max Nordau, Die ſoziale Aufgabe der Kunſt. II. Aufl. Ital. Überſ., Turin 1897.

nachläſſigung und Verkümmerung anderer Lebensfunktionen hervor; dieſe Störungen jedoch fallen unter den pathologiſchen Begriff der Krankheit, der Entartung, des Wahnſinns; daher fällt das Genie mit Krankheit, Entartung und Wahnſinn zuſammen. Ein großartiger Schluß vom Einzelnen aufs Allgemeine, von einem Ausdruck auf einen andern, zwiſchen denen nach der traditionellen Logik: „non est consequentia“. Aber mit Lombroſo und ſeiner Schule und mit Soziologen à la Nordau ſind wir an der äußerſten Grenzlinie angelangt, die den wiſſenſchaftlich aufgeputzten Irrtum von dem gewöhnlichen Unſinn ſcheidet, der aus Unwiſſenheit und Leichtfertigkeit entſpringt. — Eine einfache Verwechſlung der wiſſenſchaftlichen Analyſe mit hiſtoriſcher Forſchung und Schilderung liegt in den Arbeiten mancher Soziologen und Ethnographen vor, wie z. B. in denen Karl Büchers, der durch ſeine Beſchäftigung mit dem Leben der primitiven Völker zur Behauptung gelangt, daß Poeſie, Muſik und Arbeit einſt zu einem einzigen Vorgang verſchmolzen waren: Poeſie und Muſik hatten beide die Aufgabe, den Rhythmus der Arbeit zu regeln.[1]) Das mag wahr oder falſch und hiſtoriſch wichtig oder unwichtig ſein: mit der äſthetiſchen Wiſſenſchaft hat es nichts zu tun. Desgleichen ſpricht Andrew Lang die Meinung aus, daß die Theorie vom Urſprung der Kunſt als uneigennützigem Ausdruck der mimetiſchen Begabung, durch das, was wir von der primitiven Kunſt wiſſen, nicht beſtätigt werde, da dieſe eher der Dekoration als dem Ausdruck diene.[2]) Das heißt die primitive Kunſt, die wir ja erſt erklären müſſen, ſelbſt zum philoſophiſchen Kriterium der Erklärung machen!

Rückſchritt der Linguiſtik

Der mißverſtandene Naturalismus hat ſeine ſchädlichen Rückwirkungen auch auf die Linguiſtik ausgeübt, bei der man vergeblich am Ende des 19. Jahrhunderts die tiefſinnigen Forſchungen aus der Zeit Humboldts, die Steinthal fortgeſetzt, ſuchen würde. Steinthal war es nicht gelungen, eine wahre Schule zu gründen, die ſeine Arbeiten fortgeſetzt und vervollkomnet hätte. Volkstümlich und ungenau, behauptete Max Müller mit einiger Übertreibung die Untrennbarkeit von Wort und Gedanken, hielt aber dieſen Gedanken für eins mit dem logiſchen Gedanken, oder vermochte ihn zum mindeſten nicht von ihm zu ſcheiden; obwohl er einmal

[1]) Karl Bücher, „Arbeit und Rhythmus“, II. Aufl. Leipzig 1899.

[2]) „Custom and Myth“, Seite 276 zit. bei Knight, The philosophy of the Beautiful I, 9—10.

andeutet, daß die Bildung der Namen mehr mit dem „Geist“ (wit) im Sinne Lockes oder, wie wir sagen würden, mit der Phantasie zu tun hat als mit dem Urteil. Er behauptete außerdem, daß die Linguistik keine historische Wissenschaft, sondern Naturwissenschaft sei, weil die Sprache keine Schöpfung des Menschen sei: ein Dilemma, das in mannigfacher Weise erörtert und gelöst wurde, als ob es jenseits der Geschichte und der Naturwissenschaften nicht die Geisteswissenschaften gäbe, zu welchen die Linguistik eben gehört![1]) Aber das Bewußtsein von diesen Geisteswissenschaften ging immer mehr verloren; daher wurde auch die Sprache, wenn sie nicht ein unlösliches Mysterium schien, verstümmelt und verfälscht. Ein anderer Philologe Whitney polemisierte gegen die „Wundertheorie“ Müllers und bestritt, daß der Gedanke mit dem Wort unlöslich verbunden wäre: der Taubstumme z. B. könne nicht sprechen, denke aber doch: der Gedanke sei keine Funktion des Hörnerven. Er kehrte zu der alten Lehre zurück, daß das Wort ein Zeichen, ein Ausdrucksmittel des menschlichen Denkens sein, daß es dem Willen unterliege und aus einer Symthese von Fähigkeiten entspringe, z. B. der Fähigkeit, die Mittel dem Ziele in verständiger Weise anzupassen.[2])

Zeichen der Besserung — H. Paul

Der philosophische Geist erhebt sich erst wieder mit dem Buche Pauls über die „Prinzipien der Sprachgeschichte“ (1880)[3]), obschon der Autor sich gegen die Unterstellung verwahrt, daß „er etwa Philosophie treibe“ und nach einem anderen Wort sucht, um nicht den in Mißkredit gekommenen Ausdruck „Philosophie der Sprache“ zu gebrauchen. Wenn Paul auch über die Beziehungen zwischen Logik und Grammatik sich nicht klar zu sein scheint, so gebührt ihm doch das Verdienst, die Anschauung Humboldts wieder aufgenommen zu haben, nach welcher die Frage nach dem Ursprung der Sprache mit der Frage nach dem Wesen der Sprache zusammenfiel: die Sprache hat ihren Ursprung, so oft ein Mensch spricht. Und er hat auch noch das weitere Verdienst, definitiv die „Völkerpsychologie“ Steinthals und Lazarus' durch den Nachweis verurteilt zu haben, daß es eine kollektive Psyche nicht gibt, und daß die Sprache sich nur im Individuum konkretuiert.

[1]) Lectures on the Science of Language, 1861—1864.
[2]) Will. Dwight Whitney, The life and growth of Language, London 1875.
[3]) Hermann Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte, 1880 (2. Aufl. Halle 1886).

Die Linguistik

Dagegen führt Wundt[1]) die Sprache, ja eigentlich auch die Mythologie und die Entstehung der Sitten, auf die Völkerpsychologie, also auf eine imaginäre Wissenschaft zurück. Und zwar in seinem letzten Werk, das eben die Sprache zum Gegenstand hat[2]), begeht der berühmte Psychologe das Unrecht, den Spott Whitneys zu wiederholen: eine „Wundertheorie" nennt er die glorreiche, von Herder und Humboldt ins Leben gerufene Lehre, die er eines „mystischen Dunkels" beschuldigt. Diese Anschauung, sagt er, konnte eine gewisse Berechtigung haben, so lange das Evolutionsprinzip in seiner Anwendung auf die organische Natur im allgemeinen und auf den Menschen insbesondere noch nicht zur vollen Herrschaft gelangt war. Wundt verwechselt hartnäckig die Frage nach dem historischen ersten Auftreten der Sprache mit der Frage nach ihrem Wesen und ihrer inneren Entstehung. Er hat nicht die geringste Ahnung von der Funktion der Phantasie und vom wahren Verhältnis zwischen Gedanken und Ausdruck. Er macht keinen wesentlichen Unterschied zwischen dem Ausdruck im naturalistischen Sinn und dem Ausdruck im sprachlichen und geistigen Sinn: die Sprache ist eine spezielle und eigentümlich entwickelte Form der physiologischen Lebensäußerung, der tierischen Bewegungen zum Zweck des Ausdrucks. Aus diesen geht die Sprache in kontinuierlicher Weise hervor; woraus sich auch erklärt, daß es außer dem allgemeinen Begriff der „Ausdrucksbewegung" kein spezifisches Merkmal gibt, das die Sprache in einer nicht lediglich willkürlichen Weise begrenzen würde.[3]) Die Philosophie Wundts zeigt unseres Erachtens in dieser seiner Unfähigkeit, die geistige Natur der Sprache und der Kunst zu erfassen, eine ihrer schwachen Seiten.

Neokritizismus und Empirismus

Der hedonistischen psychologischen und moralistischen Auffassung des ästhetischen Vorganges vermochte die neokritische und neukantianische Bewegung nicht Einhalt zu gebieten, noch genügend Opposition zu machen, wie sehr sie sich auch bemühte, den Begriff des Geistes inmitten des

---

[1]) Wilh. Wundt, Uber Wege und Ziele der Völkerpsychologie, 1886.

[2]) Die Sprache. Leipzig 1900. 2 Bde. (Erster Teil der Völkerpsychologie, eine Untersuchung der Entwickelungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte.)

[3]) A. a. O. stellenweise, vgl. insbes. I. 31 fg. II. 599, 608—609.

hereinbrechenden Naturalismus und Materialismus zu bewahren.[1]) Der Neokritizismus hatte von Kant das geringe Verständnis für die Funktion der schöpferischen Phantasie geerbt und scheint keine andere Erkenntnisform außer der verstandesmäßigen zu kennen.

Kirchmann

Einer der ersten Schulphilosopen, der sich zum ästhetischen Sensualismus bekannte, war in Deutschland Kirchmann, der Vorkämpfer eines angeblichen „Realismus" und Verfasser einer „Ästhetik auf realistischer Grundlage" (1868).[2]) Für ihn ist der ästhetische Vorgang „das Bild" eines „Wirklichen", aber ein „seelenvolles" Bild, ein gereinigtes und gestärktes, das heißt „idealisiertes". — Aus dem Bild der Lust ergibt sich das Schöne, aus dem des Schmerzes das Häßliche. Das Schöne unterliegt einer dreifachen Modifikation. Nach dem Inhalt ist es „erhaben, komisch, tragisch usw.". Nach dem Bilde ist es Schönheit der Natur oder Schönheit der Kunst. Nach der Art der Idealisierung ist es idealistisch oder materialistisch, formal oder geistig, klassisch oder symbolisch. Da er das Wesen des Prozesses der ästhetischen Objektivierung nicht erkannt hatte, so konstruierte Kirchmann eine neue psychologische Kategorie, die der „Ideal- oder Scheingefühle", die vom Kunstwerk erweckt würden und die gleichsam eine Abschwächung und ein Scheinbild der Gefühle des wirklichen Lebens darstellen sollten.[3])

Uebertragung der Metaphysik in die Physiologie — Vischer

Und so wie einige Herbartianer sich in Physiologen und Naturalisten des ästhetischen Lustempfindens verwandelten, so näherten sich in analoger Evolution oder Involution manche Idealisten dem Psychologismus. Unter diesen wäre an erster Stelle der alte Fr. Theodor Vischer zu erwähnen, der in seiner Selbstkritik die Ästhetik als „vereinte Mimik und Harmonik" betrachtete. Das Schöne wurde für ihn zur „Harmonie des Weltalls", die sich allerdings niemals verwirklicht, weil sie sich bloß im Unendlichen verwirklichen kann: der Mensch wähnt sie im Schönen zu erfassen, aber es ist eine Täuschung, und das Wesen des ästhetischen

---

[1]) A. F. Lange, Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart, 1866.

[2]) J. H. Kirchmann, Ästhetik auf realistischer Grundlage, Berlin 1868.

[3]) A. a. O. I, 54—57; siehe theoretischen Teil, S. 79.

Vorganges liegt in dieser transzendenten Illusion.[1]) Sein Sohn Robert Vischer erfand das Wort „Einfühlung“ und andere von ähnlicher Faktur, um das Leben anzudeuten, das der Mensch vermittelst des ästhetischen Prozesses den natürlichen Gegenständen einflößt.[2]) Gegen die Assoziationstheorie und zugunsten einer natürlichen Teleologie, die dem Schönen immanent wäre, schrieb Volkelt sein Buch über das Symbol, in dem er die Symbolik mit dem Pantheismus in Zusammenhang brachte.[3]) Der illusionistischen Anschauung schließt sich auch Friedrich Nietzsche an, der die Anschauungen Schillers und Schopenhauers wiederholt und doch zugleich verändert, und die künstlerische Funktion als „die Tätigkeit des Ruhenden“ definiert und zwei Stufen dieser Tätigkeit kennt: den apollinischen Zustand, der die wirkliche Welt schafft und mit allem, was lebt und leidet, sympathisiert, und den dionysischen oder tragischen Zustand, der die pessimistische Katharsis der Existenz hervorruft.[4])

E. Siebeck

Der Herbartianer Siebeck (1875) verließ die formalistische Theorie und versuchte die Schönheit aus der Erscheinung der Persönlichkeit zu erklären.[5]) Es gibt, sagt er, Gegenstände, die durch ihren bloßen Inhalt gefallen, dies ist das sinnlich Wohlgefällige; andere, die durch ihre bloße Form gefallen, dies sind die moralischen Erscheinungen; und wieder andere endlich, die durch den Zusammenhang zwischen Form und Inhalt gefallen, diese sind das „Organische“ (das Nützliche usw.) und das „Ästhetische“. Im Organischen ist die Form nicht außerhalb des Inhalts, sondern ist der Ausdruck des wechselseitigen Einflusses und der Verbindung der konstitutiven Elemente; im Ästhetischen hingegen liegt die Form außerhalb des Inhalts und bildet seine Oberfläche: sie ist hier nicht Mittel zum Zweck, sondern Selbstzweck. Die ästhetische Anschauung ist eine Relation zwischen dem Sinnlichen und Geistigen, zwischen Geist und Materie, und ist daher die Form, ein In Erscheinung treten der Persönlichkeit. Der ästhetische Genuß entspringt aus dem Bewußtsein, sich selbst im Sinnlichen wiederzufinden, das der Geist hat. Wir führen

[1]) Kritische Gänge V, 25—26, 131.

[2]) R. Vischer, Über das optische Formgefühl, Leipzig 1873.

[3]) Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik, Jena 1876.

[4]) Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus, 1872.

[5]) Das Wesen der ästhetischen Anschauung, psychologische Untersuchungen zur Theorie des Schönen und der Kunst. Berlin 1875.

unſere Perſönlichkeit in die natürlichen und lebloſen Dinge ein; in der menſchlichen Geſtalt kommt ſie uns von ſelbſt entgegen. Siebeck entlehnt von den idealiſtiſchen Metaphyſikern die Lehre von den „Modifikationen des Schönen"; auch nach ſeiner Anſicht tritt das Schöne nur in ſeinen Modifikationen in Erſcheinung, ſo wie der Menſch nur als Menſch einer beſtimmten Raſſe, eines beſtimmten Volkes in Erſcheinung tritt. So iſt das Erhabene jene Art des Schönen, in der das formale Moment der Begrenzung aufhört: alſo das Unbegrenzte, eine Art extenſiver oder intenſiver Unendlichkeit. Das Tragiſche entſteht, wenn keine Harmonie zuſtande kommt; es iſt das Reſultat eines Konflikts und einer Entwickelung; das Komiſche iſt eine Relation zwiſchen Kleinem und Großem uſw. Und mit Rückſicht auf dieſen idealiſtiſchen Einſchlag, und auch bei ſeinem Feſthalten an einem abſoluten Geſchmacksurteil nach Art Kants und Herbarts, kann man nicht ſagen, daß die Äſthetik Siebecks bloße Pſychologie ſei: ſie enthält ein ſtarkes metaphyſiſches Element.

M. Diez

Dasſelbe gilt von Diez, der in ſeiner „Theorie des Gefühles zur Begründung der Äſthetik" (1892)[1]) die künſtleriſche Funktion als das „Ideal des fühlenden Geiſtes" erklären möchte, eine Parallelerſcheinung zur Wiſſenſchaft, als dem Ideal des Denkens, zur Sittlichkeit, dem Ideal des Wollens, und der Religion, als dem Ideal der Perſönlichkeit. Aber was ſoll dieſes Gefühl des Geiſtes nur ſein? Iſt es das empiriſche Gefühl der Pſychologen, aus dem ſich kein Ideal entwickeln läßt, oder iſt es die myſtiſche Fähigkeit der Verbindung, der Gemeinſchaft mit dem Unendlichen und Abſoluten? Iſt es der abſurde „Luſtwert" Fechners oder die myſtiſche Urteilskraft Kants? Dieſen und anderen Schriftſtellern, die noch immer von metaphyſiſchen Anſchauungen beherrſcht ſind, fehlt — man könnte ſagen — der Mut zu ihren eigenen Gedanken: ſie fühlen ſich in einer feindſeligen Umgebung und ſprechen daher ihre Meinung nur halb aus oder verſuchen Kompromiſſe. Der Pſychologe Jodl gibt die „elementaren äſthetiſchen Gefühle", die Herbart entdeckt hatte, zu, ſie ſind jedoch für ihn nur unmittelbare Reize, die auf keiner aſſoziativen oder reproduktiven Tätigkeit, noch auf der Einbildungskraft beruhen, obſchon ſie in letzter Analyſe auf dieſelben Prinzipien zurückzuführen ſind.[2])

[1]) Max Diez, „Theorie des Gefühles zur Begründung der Äſthetik", Stuttgart 1892.

[2]) Friedrich Jodl, Lehrbuch der Pſychologie, Stuttgart 1896, § 53, S. 404—414.

Die psychologische Richtung: Theodor Lipps

Die lediglich psychologische und assoziationistische Richtung zeigt sich klar und offen in den Werken des Professors Theodor Lipps und seiner Schule. Lipps verwirft die Theorie des Spieles, sowie jene, die den Genuß zum Zweck der Kunst macht; sowie auch die Lehre, daß die Kunst zur Erkenntnis des Lebens, auch wo diese mißfällt, diene; weiter die Theorie, daß der Zweck der Kunst die Erschütterung und Verursachung von Erregungen sei und endlich auch jene, die der Kunst eine Vielfältigkeit von Zwecken zuschreibt, wie die Erkenntnis der Wirklichkeit, des Lebens, die Offenbarung einer Individualität, die Erhebung, die Befreiung von einem Druck, das einfach-freie Spiel der Phantasie. Seine besondere Lehre unterscheidet sich im Grunde nicht sehr von der Jouffroys, nämlich, daß das künstlerisch Schöne das Sympathische sei. „Der Gegenstand (des Sympathiegefühls) ist unser objektiviertes, in andere hineinverlegtes und demgemäß in anderen vorgefundenes Selbst.... Wir fühlen uns in den anderen und fühlen die anderen in uns. Wir fühlen uns in anderen oder durch den anderen beglückt, befreit, ausgeweitet, gehoben oder das Gegenteil. Das ästhetische Sympathiegefühl ist aber nicht nur eine Weise des ästhetischen Genusses, sondern es ist der ästhetische Genuß. Aller ästhetische Genuß liegt schließlich einzig und allein in der Sympathie begründet; auch der ästhetische Genuß, den Linien, geometrische, architektonische, tektonische, keramische Formen usw. gewähren." — „Immer, wenn uns im Kunstwerk Persönliches entgegentritt, nicht ein Mangel an Menschen, sondern ein positiv Menschliches, das mit unseren eigenen Möglichkeiten und Antrieben des Lebens und der Lebensbetätigung im Einklang steht oder darin Widerhall findet; immer, wenn uns das positiv Menschliche entgegentritt, so objektiv, so rein und losgelöst von allen außerhalb des des Kunstwerkes stehenden Wirklichkeitsinteressen, wie dies das Kunstwerk ermöglicht und die ästhetische Betrachtung fordert, immer dann ist dieser Einklang oder Widerhall für uns beglückend. Persönlichkeitswert ist ethischer Wert. Es gibt keine mögliche andere Bestimmung und Abgrenzung des Ethischen. Aller Kunstgenuß, aller ästhetische Genuß überhaupt ist darnach Genuß eines ethisch Wertvollen, nicht als eines Bestandteiles des Wirklichkeitszusammenhanges, sondern als eines Gegenstandes der ästhetischen Anschauung."[1])

[1]) Komik und Humor, eine psychologisch-ästhetische Untersuchung, Hamburg und Leipzig, S. 223, 227.

C. Groos

Dem ästhetischen Vorgang kommt demnach keinerlei eigener Wert zu, er nimmt jedoch einen solchen von der Sittlichkeit zu leihen. — Ohne uns mit den Schülern Lipps' (Stern und anderen[1]), noch auch mit den Schriftstellern ähnlicher Richtung, wie Biese, dem Theoretiker des Anthropomorphismus und der universellen Metapher,[2]) weiter aufzuhalten, noch auch mit Konrad Lange, der die Anschauung vertritt, daß die Kunst eine „bewußte Selbsttäuschung sei,[3]) wollen wir Professor Carl Groos (1892) erwähnen, der sich in gewisser Hinsicht wiederum dem Gedanken vom theoretischen Wert des ästhetischen Vorganges nähert.[4]) Die zwei Pole des Bewußtseins sind die „Sinnlichkeit" und der „Intellekt". Aber zwischen diesen Extremen gibt es mannigfache Zwischenstufen, und zu diesen Zwischenstufen gehört die „Intuition" oder Einbildungskraft, deren Produkt „das Bild" oder „der Schein" ist, der in der Mitte zwischen der Sinnenempfindung und dem Begriff steht. Er ist ebenso inhaltsvoll wie die Sinnenempfindung, aber geordnet wie der Begriff: er besitzt nicht den unerschöpflichen Reichtum der ersteren, aber auch nicht die Armut und Nacktheit des Begriffes. Das gilt auch vom „ästhetischen Bild"; die Frage ist nur: Wie unterscheidet sich dieses vom einfachen Bild? Groos ist der Ansicht, daß der Unterschied kein solcher der Qualität, sondern nur der Intensität sei. Das ästhetische Bild ist das einfache Bild, sobald es zum „Höhepunkt des Bewußtseins" gelangt ist. Die Vorstellungen durchschreiten das Bewußtsein so wie Leute, die um ihrer Geschäfte willen eilig eine Brücke überschreiten: wenn sie sich aber auf der Brücke aufhalten und das Schauspiel betrachten, dann ist es Festtag, und dies ist der ästhetische Vorgang. Derselbe ist nicht Passivität, sondern Aktivität; er ist „innere Nachahmung" nach der Groosschen Formel.[5]) Gegen diese Theorie wäre der Einwurf zu erheben, daß alle Bilder, um wirklich solche zu sein, wenigstens für einen Augenblick den Höhepunkt des Bewußtseins einnehmen müssen, und daß das einfache Bild entweder durch eine Tätigkeit

---

[1]) Paul Stern, Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik, 1898, in „Beiträge zur Ästhetik", herausg. von Lips und R. W. Werner, Hamburg und Leipzig.

[2]) Alfred Biese, Das Assoziationsprinzip und Anthropomorphismus in der Ästhetik, 1890; Die Philosophie des Metaphorischen, Hamburg und Leipzig 1893.

[3]) Konrad Lange, Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses, Leipzig 1895.

[4]) Carl Groos, Einleitung in die Ästhetik, Gießen 1892.

[5]) Einleitung in die Ästhetik, S. 6—46, 83—100.

hervorgebracht wird, die nicht geringer ist als die ästhetische, oder kein wahres Bild ist. Weiter wäre noch einzuwenden, daß der Mittelcharakter des Bildes, das manches mit den Empfindungen und anderes mit dem Begriff gemein haben soll, zu unbestimmt ist und an die intellektuelle Anschauung und an andere geheimnisvolle Kräfte der Metaphysiker erinnert, die Groos mit vollem Recht zu verabscheuen behauptet. Noch weniger glücklich ist die Wiederholung der alten Einteilung des ästhetischen Vorganges in Form und Inhalt; und zwar unterscheidet Groos vier verschiedene Gattungen des Inhaltes: den assoziativen im engeren Sinn, den symbolischen, den typischen und den individuellen;[1]) und er führt in seine Erörterung ganz unnötigerweise den Begriff der „Einfühlung der Persönlichkeit", sowie den des „Spieles" ein und bemerkt, was diesen letzteren angeht, daß „die innere Nachahmung" das edelste Spiel des Menschen sei[2]) und bald nachher, daß „der Begriff des Spieles" sich sehr wohl auf die ästhetische Anschauung, nicht aber auf die ästhetische Produktion anwenden lasse, es wäre denn bei den primitiven Völkern.[3])

Die Modifikationen des Schönen bei Groos und Lipps

Groos befreit sich von den Modifikationen des Schönen. Nachdem er den ästhetischen Vorgang in die innere Nachahmung gesetzt, so ergibt sich klar, daß alles, was nicht innere Nachahmung ist nicht zum ästhetischen Vorgang gehört und entweder ein Mehr oder ein Verschiedenes ist. Nicht alles Schöne — und unter dem Schönen versteht Groos das Sympathische — gehört ins Ästhetische, aber jeder ästhetische Vorgang ist schön. Das Schöne ist die Darstellung des sinnlich Wohlgefälligen, und daß Häßliche ist die Darstellung des Mißfälligen. Das Erhabene ist die Darstellung von etwas Gewaltigem in einfacher Form. Das Komische ist die Darstellung einer Inferiorität, die in uns das heitere Gefühl unserer eigenen Superiorität erweckt.[4]) Und mit großer Einsicht verspottet er die Funktion, die Schasler und Hartmann, die Erben einer langen Tradition, dem Häßlichen zuweisen. Zu sagen, daß der Ellipse ein Moment der Häßlichkeit zukomme, verglichen mit dem Kreis, weil sie sich nur in bezug auf zwei Achsen symmetrisch verhalte und nicht auf eine unendliche Zahl von Achsen, ist dasselbe, als wenn man sagen würde,

[1]) Ebenda S. 100—147.
[2]) Ebenda S. 168—170.
[3]) Ebenda S. 175—176.
[4]) Ebenda S. 46—50 und der ganze dritte Teil.

der Wein habe einen relativ schlechten Geschmack, weil der gute Geschmack des Bieres in ihm aufgehoben sei![1]) Auch Lipps erklärt in seinen ästhetischen Schriften, daß das „Komische" (von dem er eine sehr scharfsinnige Analyse gibt, vielleicht die beste, die je gegeben worden)[2]) an sich keinen ästhetischen Wert hat; dennoch entwirft er infolge seiner moralistischen Anschauung etwas, was der Lehre von der Überwindung des Häßlichen ähnelt. Er nimmt nämlich einen Vorgang an, durch welchen ein hoher ästhetischer Wert (das heißt Sympathiewert) erreicht würde.[3])

E. Véron und die doppelte Form der Aesthetik

Arbeiten wie die von Groos und z. B. diejenigen von Lipps haben unter anderem den Nutzen, daß sie viele Irrtümer beseitigen und die ästhetische Forschung auf dem Gebiet der inneren Analyse festhalten. Ein ähnliches Verdienst kommt dem Werke des Franzosen Véron zu,[4]) der das „absolut Schöne" der akademischen Ästhetik bekämpft und Taine mit Recht den Vorwurf macht, daß er Kunst und Wissenschaft, Ästhetik und Logik verwechsele, indem er bemerkt, daß, wenn es die Aufgabe der Kunst wäre, das Wesen der Dinge, ihre einzige und beherrschende Qualität zu enthüllen, die größten Künstler diejenigen wären, denen die Aufdeckung dieses Wesens am besten gelungen wäre ... und die größten Werke diejenigen, die einander am ähnlichsten wären. Ja man müßte in den Werken wahrer Kunst geradezu eine Identität finden, während doch in Wirklichkeit gerade das Gegenteil der Fall sei.[5]) Aber vergeblich würde man bei Véron nach einer wissenschaftlichen Methode suchen: er nimmt an (und darin zeigt er sich als Vorläufer Guyaus),[6]) daß die Kunst im Wesen in zwei ganz verschiedene Dinge, in zwei Künste, zerfalle: die eine, die er die dekorative nennt und die zum Ziel das Schöne hat, das heißt den Genuß durch Auge und Ohr, der aus bestimmten Anordnungen von Linien, Formen, Farben, Tönen, Rhythmen, Bewegungen, Lichtern und Schatten entspringt, ohne daß Ideen und Gefühle dabei notwendig wären, eine Kunst, die aus der Optik und Akustik erlernbar sein müsse, und die andere, die er die expressive Kunst nennt und die der erregte Ausdruck

---

[1]) Ebenda S. 292, Anm.
[2]) Siehe theoretischen Teil, S. 86—87.
[3]) Komik und Humor, S. 199 ff.
[4]) Eug. Véron, L'esthétique, 2. Auflage, Paris 1883.
[5]) Ebenda S. 89.
[6]) Siehe oben S. 386—387.

der menschlichen Persönlichkeit sei. In der alten Welt herrscht die dekorative Kunst vor, in der modernen die expressive.[1]) Es ist für unseren Zweck unnötig, die ästhetischen Theorien der Künstler und Literaten zu erwähnen, wie die wissenschaftlichen und historischen Nebengedanken im Verismus Zolas, seine „Experimente" und seine „Documents humains" oder den Moralismus der Problemkunst Ibsens und der skandinavischen Schule. Unter dem Einflusse Vérons und seines Hasses gegen den Begriff des Schönen ist das Buch Tolstojs über die Kunst geschrieben.[2])

L. Tolstoj

Die Kunst, sagt Tolstoj, vermittelt Gefühle wie das Wort Gedanken vermittelt. Aber der Prediger sozialer Reformen verrät sich sofort in dem Vergleich, den er zwischen Kunst und Wissenschaft zieht und der mit der Behauptung schließt, „daß es die Mission der Kunst sei, das assimilierbar und fühlbar zu machen, was sich in der Form logischer Erörterungen nicht assimilieren ließe"; „die wahre Wissenschaft untersucht die Wahrheiten, die als für eine bestimmte Gesellschaft und in einer gegebenen Epoche wichtig betrachtet werden; sie durchdringt das Bewußtsein der der Menschen mit diesen Wahrheiten. Die Kunst bewirkt, daß sie aus dem Gebiet des Wissens in das des Gefühls übergehen." Es gibt keine Kunst für die Kunst, es gibt keine Wissenschaft für die Wissenschaft. Jede menschliche Funktion muß auf das Ziel gerichtet sein, die Sittlichkeit zu heben und die Gewalttätigkeit zu unterdrücken. Fast die ganze Kunst, die bis heute geschaffen worden, ist eine falsche Kunst: so Aischylos wie Sophokles, Euripides, Aristophanes, Dante, Tasso, Milton, Shakespeare, Raffael, Michelangelo, Bach und Beethoven sind „nur künstliche Ruhmesgrößen, die die Kritiker aufgeblasen haben!"

Ein Aesthetiker der Musik — E. Hanslick

Einige ganz bemerkenswerte Schriftsteller verfaßten Theorien besonderer Künste. Da aber, wie wir bereits wissen,[3]) Gesetze und philosophische Theorien bestimmter einzelner Künste nicht denkbar sind, so

---

[1]) Ebenda S. 38, 109, 123 ff.

[2]) „Was ist die Kunst?" Französische Ausgabe: „Qu'est-ce que l'art?" Paris 1898.

[3]) S. theoretischen Teil S. 107—111.

konnten ihre Beobachtungen und Bemerkungen nichts anders als allgemeine ästhetische Bemerkungen sein, wie sie es denn in der Tat auch sind. Da wäre zuerst zu erwähnen der scharfsinnige österreichische Kritiker Eduard Hanslick, der im Jahre 1854 ein Buch „Vom musikalisch Schönen" herausgab, das oftmals neu gedruckt und in verschiedene Sprachen übersetzt worden ist.[1]) Hanslick polemisiert gegen Richard Wagner und alle jene, die in der Musik Ideen, Gefühle, überhaupt einen bestimmten Inhalt finden wollen. Er verspottet diejenigen, die in den unbedeutendsten musikalischen Elukubrationen, in denen man mit dem besten Mikroskop nichts finden könnte, plötzlich einen „Abend vor der Schlacht", eine „Sommernacht in Norwegen", eine „Sehnsucht nach dem Meer" oder jeden anderen Unsinn sehen wollen, wenn der Deckel nur die Kühnheit gehabt, zu behaupten, daß dies der Gegenstand des Stückes sei. Und mit gleicher Lebhaftigkeit polemisiert er gegen die sentimentalen Leute, die, anstatt die musikalischen Werke zu genießen, aus ihnen nur pathologische Wirkungen einer leidenschaftlichen und aufs Praktische gerichteten Erregung zu entnehmen wissen. Wenn es wahr ist, daß die griechische Musik solche Wirkungen gehabt, „wenn es bloß einiger phrygischer Klänge bedurfte, um den Soldaten mutig gegen den Feind zu treiben, und die Treue der Strohwitwen durch dorische Lieder gesichert war, so mag der Untergang des griechischen Tonsystems von Feldherrn und Ehegatten betrauert werden, — der Ästhetiker und der Komponist werden es sich nicht zurückwünschen."[2]) „Wenn jedes hohle Requiem, jeder lärmende Trauermarsch, jedes winselnde Adagio die Macht haben sollte, uns traurig zu machen — wer möchte dann länger so leben? Blickt eine Tondichtung uns an mit klaren Augen der Schönheit, so erfreuen wir uns inniglich daran, und wenn sie alle Schmerzen des Jahrhunderts zum Gegenstand hätte."[3])

Begriff der Form bei Hanslick

„Das einzige Ziel der Musik ist die Form, ist das musikalisch Schöne". Infolge dieses Satzes zeigten sich die Herbartianer gegen den unerwarteten und kräftigen Bundesgenossen sehr zart und lieb, und Hanslick selbst glaubte sich in Erwiderung ihrer Höflichkeiten in den späteren

[1]) „Vom musikalisch Schönen" Leipzig 1854.
[2]) Vom musikalisch Schönen, 9. Aufl., S. 167.
[3]) Ebenda, S. 172.

Auflagen seines Buches verpflichtet, Herbart zu zitieren, sowie Robert Zimmermann, der „das große, das formale Prinzip in strenger Konsequenz durchgeführt hätte“.[1]) Aber weder das Lob jener, noch die Zitate aus dem letzteren sind hier am Platz, denn Hanslick versteht unter den Worten „schön“ und „Form“ etwas ganz anderes als die Herbartianer. Akustische Schönheit, proportionale Symmetrie, Ohrenkitzel, das alles bildet noch nicht das musikalisch Schöne[2]). Die Mathematik ist für die musikalische Ästhetik völlig unnütz. Das musikalisch Schöne ist geistiger Natur und hat einen geistigen Gehalt, es bietet Gedanken, aber musikalische Gedanken: „Die Formen, welche sich aus Tönen bilden, sind nicht leer, sondern vollkommen erfüllt, nicht bloße Linienbegrenzung eines Vakuums, sondern sich von innen heraus gestaltender Geist. Der Arabeske gegenüber ist demnach die Musik in der Tat ein Bild, allein ein solches, dessen Gegenstand wir nicht in Worte fassen und unseren Begriffen unterordnen können. In der Musik ist Sinn und Folge, aber musikalische; sie ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht imstande sind.“[3]) Er gibt zu, daß die Musik zwar nicht die Qualitäten der Gefühle, aber ihren Ton oder ihre dynamische Seite wiedergibt. Zwar nicht die Substantive, aber die Adjektive, zwar nicht die murmelnde Zärtlichkeit oder den stürmischen Mut, wohl aber das Murmeln und das Stürmen. Der Grundgedanke seines Buches ist die Negation, daß man in der Musik Form und Inhalt trennen könne. „Bei der Tonkunst gibt es keinen Inhalt gegenüber der Form, weil sie keine Form hat außerhalb des Inhaltes.“ „Hören wir irgend ein Hauptthema, — — — was ist dessen Inhalt? was seine Form? Wo fängt diese an, wo hört jener auf? . . . Was also will man den Inhalt nennen? Die Töne selbst? Gewiß; allein sie sind eben schon geformt. Was die Form? Wieder die Töne selbst, — sie aber sind schon erfüllte Form.“[4]) Alle diese Bemerkungen zeugen von einem scharfsinnigen Erfassen des Wesens der Kunst; nur sind sie nicht in ein strenges wissenschaftliches System gebracht; und der Glaube, daß sie sich auf Eigenschaften bezögen, die der Musik im besonderen eigentümlich und nicht allen Künsten gemeinsam wären[5]), trug dazu bei, Hanslick einen tieferen Einblick unmöglich zu machen.

---

[1]) Ebenda S. 203, Anm.
[2]) Ebenda S. 78.
[3]) Ebenda S. 79.
[4]) Ebenda S. 212 und 213.
[5]) Ebenda stellenweise.

Aeſthetiker der bildenden Künſte — C. Fiedler

Ein anderer äſthetiſcher „Spezialiſt“ iſt Conrad Fiedler, Verfaſſer mehrerer Schriften über die bildenden Künſte, unter anderem eines Büchleins über den „Urſprung der künſtleriſchen Tätigkeit“ (1887)[1]. Niemand hat beſſer und beredter als er den Tätigkeitscharakter der künſtleriſchen Funktion hervorgehoben, die er mit der Funktion der Sprache vergleicht.

Anſchauung und Ausdruck

„Die Kunſt fängt erſt da an, wo die Anſchauung aufhört. Nicht durch eine beſondere anſchauliche Begabung zeichnet ſich der Künſtler aus, nicht dadurch, daß er mehr oder intenſiver zu ſehen vermöchte, oder in ſeinen Augen eine beſondere Gabe des Wählens, der Zuſammenfaſſung, der Umgeſtaltung, des Idealiſierens, des Verklärens beſäße, ſo daß er in ſeinen Leiſtungen doch nur Errungenſchaften ſeines Sehens offenbare. Er unterſcheidet ſich vielmehr dadurch, daß ihn die eigentümliche Begabung ſeiner Natur in den Stand ſetzt, von der anſchaulichen Wahrnehmung unmittelbar zum anſchaulichen Ausdruck überzugehen; ſeine Beziehung zur Natur iſt keine Anſchauungsbeziehung ſondern eine Ausdrucksbeziehung“. „Wer ſich nur ſehend verhält, der mag wohl meinen, die ſichtbare Welt als ein ungeheures Ganzes voller Reichtum und Mannigfaltigkeit zu beſitzen; die Müheloſigkeit, mit der ihm die unerſchöpfliche Menge der Geſichtseindrücke zu teil wird, die Schnelligkeit, mit der ſich die Vorſtellungen in ſeinem Innern ablöſen und in ununterbrochenem Wechſel, in nie abnehmender Fülle durch ſein Bewußtſein ziehen, dies alles gibt ihm die Gewißheit, inmitten einer großen ſichtbaren Welt zu ſtehen, die ihn umgibt, auch wenn er ſie ſich nicht als ein Ganzes in einem und demſelben Augenblick vergegenwärtigen kann, deren er gewiß iſt, auch wenn er vielleicht in ſeinem ganzen Leben nur eines kleinen Teiles derſelben anſichtig wird. Dieſe große, reiche, unermeßliche Welt der ſichtbaren Erſcheinungen verſinkt in dem Augenblick, wo die künſtleriſche Kraft ſich ihrer ernſthaft zu bemächtigen ſucht. Schon der erſte Verſuch, aus dem dämmernden Zuſtand des ſich der Sichtbarkeit im allgemeinen Bewußtwerdens herauszutreten und zu einer Deutlichkeit des Sehens zu gelangen, zieht den Umkreis des zu Sehenden zuſammen. Die künſtleriſche Tätigkeit kann

[1] Conrad Fiedler: „Der Urſprung der künſtleriſchen Tätigkeit“, Leipzig 1887; vgl. auch desſelben Verfaſſers Schriften über die Kunſt, herausgegeben von H. Marbach, Leipzig 1896.

sich nur darstellen als eine Fortsetzung jener Konzentration des Bewußtseins, welche der erste notwendige Schritt war, um auf den Weg zu gelangen, der aus der Breite sinnlicher Auffassung, die immer mit Undeutlichkeit verbunden ist, zu der Deutlichkeit führt, die nur in der Enge erreicht werden kann." „Der geistige und der körperliche Vorgang sind hier ganz eins: sie sind der Ausdruck." „Gerade weil die künstlerische Tätigkeit eine geistige ist, darum muß sie in ganz bestimmten, erfaßlichen, sinnlich darstellbaren Formen bestehen." Das künstlerische Bewußtsein hat seinen besonderen Charakter. Es steht zum wissenschaftlichen Bewußtsein in keinem Verhältnis der Unterordnung. Der Künstler steht *neben* dem wissenschaftlichen Forscher: in beiden lebt das Bedürfnis, sich die Welt anzueignen, aus dem natürlichen, aufnehmenden Zustand herauszutreten; und in die Regionen, in die die Wissenschaft nicht gelangen kann, zu welchen die Formen des Denkens nicht führen können, gelangt die Kunst. Die Kunst ahmt nicht die Natur nach; denn was ist die Natur anders als jene unendliche und mannigfache, verworrene Menge von Wahrnehmungen und Vorstellungen, die wir oben angedeutet? Allerdings muß man auch sagen, daß sie einfach die Natur nachahmt, wenn man darunter verstehen will, daß die Kunst keineswegs verhalten ist, eine bestimmte Bedeutung oder Erregung zu geben, *Gefühlswerte* und *Bedeutungswerte* hervorzubringen, das heißt sie bringt allerdings sowohl die einen als die anderen Werte hervor, aber *in ganz eigener Art*. Diese ihre Werte sind nichts anderes als die wahre *Sichtbarkeit*. — Wir haben hier dieselbe gesunde Auffassung, dieselbe scharfsichtige Erkenntnis des Wesens der Kunst, die wir bei Hanslick gefunden und in viel philosophischerer Weise auseinandergesetzt. — Der Richtung Fiedlers schließt sich in gewissem Sinne der Bildhauer Adolf Hildebrandt an, der den Tätigkeitscharakter der Kunst als einen *architektonischen* und nicht *imitatorischen* Charakter mit besonderer Rücksicht auf die Bildhauerei hervorgehoben hat.[1])

Die engen Grenzen dieser Theorien

Das, was Fiedler und den anderen Schriftstellern gleicher Tendenz fehlt, ist die Erkenntnis, daß der ästhetische Vorgang kein Ausnahmszustand ausnahmsweise begabter Menschen, sondern ein allgemeiner unaufhörlicher Vorgang des Menschengeistes ist, der alles, was er tatsächlich

[1]) Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 2. Aufl. 1898. 4. Aufl. Straßburg 1903.

von der Welt besitzt, in Vorstellungen besitzt — und Vorstellungen sind Ausdrücke — der soweit erkennt als er hervorbringt.[1]) Die Sprache ist kein Vergleichsobjekt für die Kunst, noch die Kunst für die Sprache; denn einen Vergleich kann man nur zwischen Dingen anstellen, die zum mindesten von einer Seite verschieden sind, aber Sprache und Kunst sind identisch.

H. Bergson

Die gleichen Einwendungen kann man gegen den französischen Philosophen Bergson erheben, der in seinem Buch über das „Lachen"[2]) eine Kunsttheorie gibt, die zum großen Teil der Fiedlers ähnlich, aber gleichfalls darin verfehlt ist, daß sie die künstlerische Funktion als etwas von der gewöhnlichen Sprache Verschiedenes und als Ausnahme auffaßt. Im gewöhnlichen Leben, bemerkt er, entgeht uns die Individualität der Dinge: wir sehen nur so viel von ihnen, als nötig ist, um uns ihrer für unsere praktischen Bedürfnisse zu bedienen. Der Einfluß der Sprache trägt zu dieser Vereinfachung noch bei; die Nomina, auch die Eigennamen, sind lauter Gattungsbegriffe und Abstraktionen. Aber von Zeit zu Zeit, gleichsam aus Versehen, erweckt die Natur Seelen, die vom Leben mehr gelöst sind und abseits von ihm stehen, die Seelen der Künstler, die den verborgenen Reichtum unter den blassen Zeichen der Etiketten des täglichen Lebens entdecken und offenbaren; die uns möglich machen, etwas von dem zu sehen, was sie selbst sehen, und zu diesem Zweck Farben, Formen, rhythmische Wortverbindungen und noch intimere Atem- und Lebensrhythmen des Menschen verwenden, die musikalischen Töne.

Versuche einer Rückkehr zu Baumgarten — E. Hermann

Um den Begriff der Kunst auf die ganze intuitive Erkenntnis im richtigen Sinn auszudehnen, wäre bei dem Zusammenbruch der idealistischen Metaphysik eine gesunde Rückkehr zu Baumgarten ganz nützlich gewesen: ein Wiederaufleben und eine Verbesserung Baumgartens auf Grund der nach seiner Zeit gemachten Entdeckungen, insbesondere der Entdeckungen der Romantiker und der Psychologen. Aber Conrad Hermann, der im Jahre 1876 die Rückkehr zu Baumgarten predigte,[3]) erwies einer

[1]) S. theoretischer Teil, S. 8—15.

[2]) H. Bergson, Le rire, essai sur la signification du comique, Paris 1901, S. 153—161.

[3]) Conrad Hermann, Die Ästhetik in ihrer Geschichte und als wissenschaftliches System, Leipzig 1876.

guten Sache einen ſchlechten Dienſt. Nach ſeiner Anſicht ſind Äſthetik uud Logik normative Wiſſenſchaften; aber in der Logik gibt es nicht wie in der Äſthetik „eine beſtimmte Kategorie äußerer Objekte, die ausſchließlich und in ſpezifiſcher Weiſe der Fähigheit des Denkens entſprechen," und „die Werke und Reſultate des wiſſenſchaftlichen Denkens ſind nicht ſo äußerlich und ſinnlich anſchaulich, wie jene der künſtleriſchen Erfindung". Sowohl die Logik wie die Äſthetik hängen nicht vom empiriſchen Denken und Fühlen der Seele ab, ſondern gehören zum Reinen und Abſoluten. Die Kunſt gibt etwas, was zwiſchen dem Einzelnen und dem Allgemeinen in der Mitte ſteht. Das Schöne drückt die ſpezifiſche Vollkommenheit, den eigentümlichen, ſozuſagen den „ſein ſollenden" Charakter der Dinge aus. Die Form iſt die „äußere ſinnliche Begrenzung oder die Erſcheinungsweiſe eines Dinges, im Gegenſatz zu ſeinem eigentlichen Kern, zu ſeinem weſentlichen und ſubſtantiellen Inhalt". Form und Inhalt ſind beide äſthetiſch. Das äſthetiſche Intereſſe trifft die Totalität des ſchönen Gegenſtandes. Die künſtleriſche Tätigkeit hat kein ſpezielles Organ, wie der Gedanke es in der Rede hat. Andererſeits muß der Äſthetiker gleich dem Lexikographen ein Wörterbuch von Tönen und Farben und von den Bedeutungen, deren ſie fähig ſind, anlegen.[1]) Hermann ſtellt, wie man ſieht, die wiederſprechendſten Sätze zuſammen. Er nimmt ſogar das äſthetiſche Geſetz des „goldenen Schnitts" an und wendet es auf die Tragödie an: der größere Teil der Linie iſt der tragiſche Held, das Leid, das ihn trifft (die ganze Linie), gleicht der Größe ſeiner Schuld, ſoweit er aus dem gemeinen Maß (dem kleineren Teil der Linie) herausgetreten iſt.[2]) Man möchte es für einen Witz halten! Ohne direkte Anknüpfung an Baumgarten wurde eine Reform der Äſthetik, und zwar dahin, daß ſie als „Wiſſenſchaft der intuitiven Erkenntnis" zu betrachten wäre, in einem ſchmalen Büchlein eines gewiſſen Willi Nef (1898)[3]) in Vorſchlag gebracht, der jedoch an ſeiner intuitiven Erkenntnis auch die Tiere teilhaben läßt und in ihr eine formale Seite, die Anſchauung, und eine materielle Seite oder einen Inhalt, die Erkenntnis, unterſcheidet, und als zur intuitiven Erkenntnis gehörig auch den gewöhnlichen Verkehr der Menſchen untereinander, die Spiele und die Kunſt, betrachtet.

---

[1]) Ebenda an verſchiedenen Stellen.

[2]) Ebenda § 56.

[3]) Willi Nef, Die Äſthetik als Wiſſenſchaft der anſchaulichen Erkenntnis, Leipzig 1898.

Der Eklektizismus — B. Bosanquet

Inhalt und Form im Ausdruck irgendwie zu versöhnen, hat sich der englische Historiker der Ästhetik, Bosanquet bemüht (1892). Er macht zur Grundlage seiner Geschichte folgende Definition: „Das Schöne ist das, was einen charakteristischen oder individuellen Ausdruck für die sinnliche Wahrnehmung oder für die Einbildungskraft hat, jedoch den für das gleiche Mittel geltenden Bedingungen der allgemeinen oder abstrakten Ausdrucksfähigkeit unterliegt". „Die Qual der wahren Ästhetik", bemerkt er an einer anderen Stelle, „ist, zu zeigen, wie die Kombination dekorativer Formen in den charakteristischen Darstellungen zum Zwecke einer Verstärkung des wesentlichen Charakters, der ihnen von Anfang an immanent war, sie einer zentralen Bedeutung unterwirft, der sich zu ihrer komplizierten Kombination so wie ihre abstrakte Bedeutung zu jeder einzelnen von ihnen verhält." [1]) Aber eine solche Formulierung des Problems, die durch den Widerspruch der beiden Schulen der deutschen Ästhetik, der formalistischen und der den Inhalt betonenden veranlaßt ward, macht es unserer Ansicht nach unlösbar.

Die Aesthetik des Ausdrucks — Der gegenwärtige Stand

In Italien bildete De Sanctis keine Schule der Ästhetik. Seine Ansichten wurden alsbald mißverstanden und verdünnt von denen, die vorgaben ihn zu verbessern, indem sie zu den banalen Definitionen der Kunst zurückkehrten, nach denen sie ein wenig in Inhalt und ein wenig in der Form liegen sollte. Erst im letzten Jahrzehnt hat eine fruchtbare Forschung nach dem Wesen der Kunst wieder eingesetzt, die ihren Ausgang von der Forschung nach dem Wesen der Geschichte [2]) und von der Veröffentlichung der nachgelassenen Schriften De Sanctis' nahm. [3]) Die gleiche Lehre vom Wesen der Geschichte und die Erforschung ihres von dem der Wissenschaft grundverschiedenen Charakters ist auch in Deutschland wieder aufgenommen

---

[1]) A History of Aesthetics, S. 4—6, 372, 391, 447, 458, 466.

[2]) B. Croce, La storia ridotta sotto il concetto generale dell'Arte, 1893 (2. Auflage unter dem Titel „Il concetto della Storia nelle sue relazioni col concetto dell'Arte"), Rom 1896; P. R. Trojano, La storia come scienza sociale, Band I, Neapel 1897; Giov. Gentile, Il concetto della Storia (Studi storici ed. Crivellucci, 1889). S. a. F. de Sarlo, Il problema estetico (Saggi di filosofia), Turin 1897, und I dati dell'esperienza psichica, Florenz 1903, im Schlußkapitel.

[3]) La letteratura Ital. nel sec. XIX, besorgt von B. Croce, Neapel 1896, und Scritti varii ed. Croce, ebenda 1898, 2 Bände.

worden, ohne jedoch in klare Verbindung mit dem ästhetischen Problem gebracht worden zu sein.[1]) All diese Arbeiten und Erörterungen und das Wiedererwachen einer von wahrer Philosophie erfüllten Linguistik durch das Werk Pauls bilden unseres Erachtens eine irdische Basis, die der wissenschaftlichen Entwickelung der Ästhetik viel günstiger ist als die Himmel des metaphysischen Mystizismus und die Ställe des Positivismus und des Sensualismus.

[1]) H. Rickert, Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung, Freiburg i. B. 1896—1902.

Exkurse

Wir sind nun beim Ende unserer Geschichte angelangt. Und nachdem wir alle die Arbeiten und Zweifel der Reihe nach betrachtet, durch welche man zur Entdeckung des ästhetischen Begriffes gelangte, alle die Wechselfälle von Vergessenheit und Wiederaufleben und wiederholter, erneuerter Entdeckung, die er durchmachen mußte, die mannigfachen Schwankungen und Fehler in seiner genauen Bestimmung, das triumphierende Auferstehen und Eindringen uralter Irrtümer, die bereits überwunden schienen — nach alledem können wir wohl, ohne eine allzu gewagte Behauptung aufzustellen, den Schluß ziehen, daß von einer wissenschaftlichen Ästhetik auch in den beiden letzten Jahrhunderten, in denen diese Forschungen eine so viel stärkere Intensität annahmen, nur sehr wenig zu finden ist. Einige wenige geniale Köpfe haben das Rechte getroffen und es mit Energie, mit Konsequenz und mit vollem Bewußtsein verteidigt. Sicherlich ließen sich auch andere wichtige Aufstellungen, die ebenso nach dem rechten Punkte zielen, in Menge bei den nicht philosophischen Schriftstellern, bei Kunstkritikern und Künstlern, in der öffentlichen Meinung, ja selbst in Sprichwörtern entdecken und zusammenstellen; und aus ihnen würde sich ergeben, daß jene wenigen Denker nicht isoliert, sondern vielmehr in zahlreicher Umgebung und in vollkommener Übereinstimmung mit dem Volkswillen, mit dem allgemeinen gesunden Verstande vorgingen. Aber wenn es, wie Schiller sagte, der Rhythmus der Philosophie ist, sich von der allgemeinen Meinung zu entfernen, um mit besseren Kräften zu ihr zurückzukehren, so ist es klar, daß auch die Entfernung notwendig ist und daß ja im Sichentfernen gerade der Prozeß der Wissenschaft, das heißt also die Wissenschaft überhaupt, besteht. Beim Durchlaufen dieses mühsamen Prozesses traten in der Ästhetik jene schweren Irrtümer auf, die gleichzeitig Abirrungen von der Wahrheit und Versuche, sich zu ihr zu erheben,

waren: so der Hedonismus der Sophisten und Rhetoren des Altertums, der Sensualisten des achtzehnten und der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts; der moralistische Hedonismus des Aristophanes, der Stoiker, der römischen Eklektiker, der Schriftsteller des Mittelalters und der Traktatverfasser der Renaissance; so der asketische und konsequente Hedonismus Platos und der Kirchenväter, sowie manch eines mittelalterlichen oder manches allermodernsten Rigoristen; so endlich der ästhetische Mystizismus, der zum erstenmale mit Plotinus auf den Schauplatz trat und von Zeit zu Zeit wieder auferstand, bis er seine letzten und größten Triumphe in der klassischen Periode der deutschen Philosophie feierte. Mitten durch diese mannigfach irrenden und verfehlten Richtungen, die das Feld des Denkens allenthalben durchfurchen, zieht sich wie ein dünnes, goldenes Bächlein jene, die aus dem scharfsinnigen Empirismus des Aristoteles entsprungen, von der machtvollen Erkenntnis Vicos und im neunzehnten Jahrhundert durch die Analyse Schleiermachers, Humboldts, De Sanctis' und anderer, die mit schwächeren Stimmen einfielen, fortgeführt wurde. Diese Reihe von Denkern genügt, um uns erkennen zu lassen, daß die ästhetische Wissenschaft nicht mehr zu suchen, sondern bereits entdeckt ist; — daß ihrer aber so wenige sind, daß sie so oft falsch bewertet, ignoriert und bekämpft wurden, das läßt uns auch erkennen, daß sie noch in ihren Anfängen steht.

Geschichte der Wissenschaft und Geschichte der wissenschaftlichen Kritik der einzelnen Irrtümer

Denn die Geburt einer Wissenschaft gleicht der Geburt eines lebenden Wesens, und ihre weitere Entwickelung besteht wie jedes Leben in einem Ringen gegen die Schwierigkeiten und die Irrtümer allgemeiner und besonderer Natur, die ihr von allen Seiten auflauern. Die Formen der Irrtümer sind die denkbar verschiedensten, und sie vermengen sich untereinander und mit der Wahrheit in den allerverschiedensten Kombinationen und, wenn einer ausgerottet ist, so springt ein anderer empor und selbst die bereits ausgerotteten erstehen von Zeit zu Zeit zu neuem Leben. Daher die nie endende Notwendigkeit der wissenschaftlichen Kritik und die Unmöglichkeit, daß eine Wissenschaft sich je zur Ruhe setzen könnte, als etwas Vollendetes und Abgeschlossenes, das keiner weiteren Erörterungen bedarf. Was die allgemeinen Irrtümer, die Verleugnungen des Begriffs der Kunst selbst betrifft, so haben wir sie im Verlaufe unserer Geschichte der Reihe nach erwähnt. Man konnte aus ihr auch ersehen, daß die positive

Feſtſtellung des Wahren durchaus nicht immer von einer umfaſſenden Erkenntnis des feindlichen Gebietes begleitet war. Wenn wir nun zu den einzelnen Irrtümern übergehen und die Hybridengemengſel löſen und die imaginären Geſtalten zerſtören, in die ſie ſich kleiden, ſo ergibt ſich klar, daß ſie ſich ſämtlich auf drei Grundfehler zurückführen laſſen, denen entſprechend wir ſie im theoretiſchen Teile unſerer Arbeit kritiſiert und abgetan haben. Sie können Fehler ſein: erſtens gegen die charakteriſtiſche Qualität des äſthetiſchen Vorganges, zweitens gegen ſeine ſpezifiſche und drittens gegen ſeine generiſche Qualität. Sie können den drei charakteriſtiſchen Qualitäten der Anſchauung (der Intuition), der theoretiſchen Betrachtung und der geiſtigen Tätigkeit widerſprechen, die den äſthetiſchen Vorgang bilden. Von dieſen mannigfachen Irrtümern wollen wir die Geſchichte jener ſkizzieren, denen eine größere Bedeutung zukam oder die noch fortdauern. Wenn wir alle in Betracht ziehen wollten, würde unſere Arbeit ins Unendliche führen. Im folgenden werden wir weniger eine Geſchichte als einen geſchichtlichen Eſſay geben, der indes genugſam zeigen wird, daß auch in der Kritik der einzelnen Irrtümer die äſthetiſche Wiſſenſchaft noch in ihren erſten Anfängen ſteht. Denn wenn auch einige dieſer Irrtümer im Abnehmen, ja manche ſchon faſt vergeſſen ſind, ſo kann man doch nicht ſagen, daß ſie eines geſetzlichen Todes geſtorben ſind oder ſterben werden, nämlich durch eine wiſſenſchaftlich geführte Kritik. Eine Sache vergeſſen oder ſie inſtinktiv von ſich weiſen, heißt nicht ſie wiſſenſchaftlich widerlegen.

1

Die Rhetorik oder die Theorie der verſchönerten Form

Wenn wir nun die Bedeutung zu unſerem Einteilungsgrunde machen, ſo müſſen wir die erſte Stelle unbedingt der Theorie der Rhetorik oder der Lehre von der verſchönerten Form einräumen.

Die Rhetorik im antiken Sinn

Es wird aber gut ſein vor allem zu bemerken, daß, was man in modernen Zeiten Rhetorik genannt hat, das heißt die Lehre von der verſchönerten Form, etwas mehr und viel weniger enthält als das, was die Alten unter dem gleichen Namen verſtanden. Die Rhetorik iſt im modernen Sinne vornehmlich eine Theorie des Redeſtiles geweſen; in der antiken

Rhetorik bildete dieſe (λέξις, φράσις, elocutio) nur einen Abſchnitt, ſie beſtand vielmehr in ihrer Geſamtheit in einem Handbuch oder Lehrbuch für die Advokaten und die Politiker im beſonderen; ſie behandelte zunächſt zwei, ſpäter drei Abteilungen, die richterliche, die beratende und die beweisführende Beredſamkeit; ſie bot denen, die beſtimmte Wirkungen vermittels des Wortes erzielen wollten, gewiſſe Ratſchläge und lieferte ihnen Muſter zum Befolgen. Die Definition, welche die erſten ſizilianiſchen Rhetoren, die Schüler des Empedokles, wie Korax, Tiſias, Gorgias, die Erfinder der Wiſſenſchaft gaben, wird immer die genaueſte bleiben: Die Rhetorik iſt die Bewirkerin der Überredung (πειθοῦς δημιουργός), es handelt ſich in ihr darum, die Art und Weiſe anzugeben, durch welche man vermittels des Wortes andere zu einem beſtimmten Glauben bewegen, in einen beſtimmten Seelenzuſtand verſetzen könne. Daher die Lehrſätze, daß man den ſchwachen Teil ſtärker machen müſſe (τὸ τὸν ἥττω λόγον κρείττω ποιεῖν), daß man je nach der Notwendigkeit verſtärken oder abſchwächen müſſe (eloquentia in augendo minuendoque consistit), die Meinung des Gorgias, daß man die Sache ins Lächerliche ziehen müſſe, wenn der Gegner ſie ernſt nimmt, und ernſt nehmen, wenn er ſie ins Lächerliche zieht,[1]) und ähnliche Lehren und Bemerkungen, die berühmt geworden ſind.

Kritiker vom moraliſchen Geſichtspunkt

Wer darnach handelt, iſt nicht nur ein äſthetiſcher Menſch, der das, was er zu ſagen hat, ſchön ſagt: er iſt auch ein praktiſcher Menſch, der auf ein praktiſches Ziel ausgeht. Als ſolcher kann er ſich der ſittlichen Verantwortlichkeit für das, was er tut, nicht entziehen: und das iſt der Punkt, in dem die platoniſche Polemik gegen die Rhetorik, das heißt gegen die ſchönredenden, politiſchen Schwindler und gegen die gewiſſenloſen Advokaten und Juriſten, einſetzte. Und Plato hatte nicht unrecht, die Rhetorik in dieſem Sinne, ſobald ſie ohne Rückſicht auf das rechte Ziel auftrat, als eine tadelnswerte und verächtliche Kunſt zu brandmarken, die nur dazu diene, den Leidenſchaften zu ſchmeicheln, eine Küche, die den Magen verderbe, ein Schönheitsmittel, das das Geſicht zerſtöre. Aber auch wenn die Theorie der Rhetorik ſich hätte mit der Ethik vereinen laſſen, wenn ſie eine wahrhafte „Führerin der Seele" (ψυχαγωγία τις διὰ τῶν λόγων) geworden wäre, wenn die Kritik Platos ſich bloß auf ihren Mißbrauch bezogen hätte, — und wie Ariſtoteles bemerkte, kann man

[1]) Für den Ausſpruch des Gorgias: Ariſtoteles, Rhetorik III, c. 18.

mit allem Mißbrauch treiben, nur nicht mit der Tugend, — wenn die Rhetorik einer Reinigung wäre unterzogen worden und der Redner, wie Cicero wollte, non ex rhetorum officinis sed ex academiae spatiis[1]) hervorgegangen und nach dem Gebote Quintilians ein vir bonus dicendi peritus[2]) geworden wäre; so wäre es doch immer wahr geblieben, daß sie eine regelrechte Wissenschaft nicht hätte bilden können, da sie aus einem Konglomerate von Erkenntnissen disparater Natur gebildet war. Da gab es Analysen der Affekte und der Leidenschaften, zusammengefaßte Lehren über die politischen und juristischen Einrichtungen, die Theorien des abgekürzten Syllogismus oder Enthymema, der Beweise für die Wahrscheinlichkeit, der pädagogischen und populären Darstellung, des literarischen Stiles, der Deklamation und der Mimik, der Mnemonik usw.

Ihr wechselndes Schicksal im Mittelalter und in der Renaissance

Dieser mannigfache Inhalt, der die antike Rhetorik bildete und der seine höchste Blüte mit Hermagoras von Temnos im zweiten Jahrhundert v. Chr. erreichte, wurde immer magerer und dünner im Verfall der antiken Welt und mit der allmählichen Veränderung der politischen Zustände. Wir können hier nicht alle ihre wechselnden Schicksale im Mittelalter verfolgen, noch den teilweisen Ersatz, den sie in den Formularien, in den artes dictandi und später in den Abhandlungen über die Predigerkunst erhielt, noch all die Bemerkungen von Schriftstellern, wie Patrizio, Tassoni, über die Gründe, aus denen sie ihrer Zeit entfremdet wäre, mitteilen.[3]) Es ist eine Geschichte, die erzählt zu werden verdient, aber hier ist nicht der Platz dazu. Während die tatsächlichen Bedingungen dieses Gemengsel von Erkenntnissen von allen Seiten zersetzten, machten sich Luis Vives, Peter Ramus und Patrizio selbst daran, es vom Standpunkt der wissenschaftlichen Systematik anzugreifen.

Die Kritiken des Vives, Ramus und Patrizio

Vives wies lebhaft auf die Verworrenheit der alten Lehrbücher und ihrer Verfasser, die „alles" umfassen wollten, hin und suchte die wahre und eigentliche Rhetorik auf die bloße Lehre vom rednerischen Stil zu begrenzen; er kritisierte auch die Verwirrung zwischen Redekunst und

[1]) Cicero, Orat. ad Brutum, Einleitung.

[2]) Quintilian, Inst. orat. XII, 1.

[3]) Franc. Patrizio, Della rhetorica, zehn Dialoge, Venedig 1892, Dialog VII; Tassoni, Pensieri diversi X, c. 15.

Moral und die dem Redner aufgedrungene Pflicht, ein vir bonus zu ſein; von den fünf Teilen der antiken Rhetorik verwarf er vier als nicht zu ihr gehörig, nämlich das Gedächtnis, das für alle Künſte gleich notwendig ſei, die Erfindung, die die Materie jeder Kunſt im beſonderen bilde, den Vortrag, der einen integrierenden Beſtandteil bilde, und die Dispoſition, die zur Erfindung gehöre; und er behält nichts zurück als die elocutio, die Redekunſt an ſich, die ſich nicht mit dem quid dicendum, ſondern mit dem quem ad modum beſchäftigt und die er dann nicht bloß auf die drei üblichen Arten, ſondern auch auf die Geſchichte, die Apologie, den Briefſtil, die Novelle, die Poeſie ausdehnte.[1]) Von ſolcher Ausdehnung findet ſich im Altertum kaum hie und da eine Andeutung bei irgend einem Rhetor, der ſchüchtern in die Rhetorik etwa eben auch das γένος ἱστορικόν und das ἐπιστολικόν einſchloß oder unter lebhafter Oppoſition die „unendlichen Fragen", das heißt die lediglich theoretiſchen Fragen, die keinen Bezug auf praktiſche Fälle hatten, wie etwa das wiſſenſchaftliche oder philoſophiſche Genre;[2]) andere urteilten mit Cicero,[3]) daß, wenn die Kunſt der ſchwierigeren Sache, nämlich der Gerichtsberedſamkeit, einmal gegeben wäre, der Reſt ein Spiel ſei („ludus est homini non hebeti . . ."). — Ramus und ſein Schüler Omer Talon warfen dem Ariſtoteles, Cicero und Quintilian vor, daß ſie Dialektik und Rhetorik verwechſelt, und ſie wieſen der erſteren „die Erfindung und Dispoſition" zu, und ließen gleich Vives der Rhetorik im richtigen Sinne lediglich die Kunſt der Rede.[4]) — Patrizio hingegen ſprach der Rhetorik wie der Dialektik den wiſſenſchaftlichen Charakter überhaupt ab und erkannte ſie als bloße Fähigkeiten an, die keine beſtimmte Materie (daher auch nicht die üblichen drei Gattungen) hätten und ſich dadurch voneinander unterſchieden, daß die Dialektik im Geſpräch auftritt und das Notwendige ſucht, während die Rhetorik in ausgedehnter Rede in Erſcheinung tritt und vom Glaublichen zu überzeugen ſucht. Übrigens bemerkte auch Patrizio, daß alle Hiſtoriker, Dichter und Philoſophen ſich „des zuſammenhängenden Redens" bedienten und daß es daher nicht dem Redner eigentümlich ſei, und dergeſtalt kam er zur gleichen Folgerung wie Vives, nämlich die Theorie der Redekunſt an ſich aus der Rhetorik zu iſolieren.[5])

[1]) De causis corruptarum artium 1531, IV. Buch, de ratione dicendi 1543.

[2]) Cicero, De orat. I, c. 10—11; Quintilian, Inst. orat. III, 5.

[3]) De orat. II, c. 16—17.

[4]) Ramus, Inst. dialect., 1543, Scholae in artes liberales 1555 etc.; Talaeus, Inst. orator, 1545.

[5]) Della rhetorica, 10. Dialog, und an anderen Stellen.

Ihre Ueberbleibsel in moderner Zeit

Trotzdem blieben die rhetorischen Lehren größtenteils in den Schulen bestehen. Um Patrizio kümmerte sich niemand; und wenn Ramus und Vives einige Anhänger fanden, wie Francisco Sanchez und Keckermann, so erregten sie doch in der Regel nur die Entrüstung der Anhänger der Tradition. Selbst die Philosophen erkannten sie an; Campanella definierte die Rhetorik in seiner rationalen Philosophie als „quoddamodo Magiae portiuncula, quae affectus animi moderatur et per ipsos voluntatem ciet ad quaecumque vult sequenda vel fugienda“.[1]) Baumgarten entnahm ihr die Einteilung seiner Ästhetik in Heuristik, Methodologik und Semiotik (inventio, dispositio, elocutio), die als solche auch in das Werk Meiers überging. Dieser letztere schrieb unter soviel anderem auch ein Büchlein über die „theoretische Lehre von den Gemütsbewegungen überhaupt“,[2]) das er als psychologische Einleitung zur Lehre der Ästhetik betrachtet. Andererseits bemerkte Immanuel Kant in der Kritik der Urteilskraft, daß die Beredsamkeit als ars oratoria, das heißt als die Kunst durch den schönen Schein zu überreden, als eine Form der Dialektik, von der „Wohlredenheit zu unterscheiden sei und daß die ars oratoria als die Kunst, sich der Schwäche der Menschen für seine eigenen Ziele zu bedienen“, gar keiner Achtung würdig sei.[3]) Aber in den Schulen hielt sie in zahlreichen Kompilationen aus, unter denen das Bändchen des Paters Dominicus de Colonia (eines französischen Jesuiten, der zu Ende des siebzehnten und anfangs des achtzehnten Jahrhunderts lebte) berühmt ist und noch vor wenigen Jahrzehnten in Verwendung stand. Auch heute noch finden wir in den literarischen Lehrbüchern die Überbleibsel der antiken Rhetorik, insbesondere in den Kapiteln über die Redekunst, und immer noch, wenn auch selten, werden Handbücher der gerichtlichen oder kirchlichen Beredsamkeit verfaßt, gleich denen von Ortloff und Whateley.[4]) Man kann jedoch im allgemeinen sagen, daß die Rhetorik im antiken Sinne aus der Systematik der Wissenschaft tatsächlich verschwunden ist. Kein Philosoph würde ihr heute, wie Campanella, einen Abschnitt der rationalen Philosophie zuweisen.

---

[1]) Ration. Philos. pars III videlicet Rhetoricorum liber unus iuxta propria dogmata (Paris 1636), cap. III.

[2]) Halle 1744.

[3]) Kritik der Urteilskraft, § 53 e, Anm.

[4]) H. T. Ortloff, Die gerichtliche Redekunst, Neuried 1887. R. Whateley, Elemente der Rhetorik, italienische Übersetzung, Pistoja 1889.

Die Rhetorik im modernen Sinn — Die Theorie der literarischen Form

Der entgegengesetzte Prozeß fand in der modernen Zeit statt; die Theorie des Redestiles und des Schönredens wurde zu einem Lehrsystem gebracht, aber der Keim dieses Systems war, wie gesagt, antik und fand sich in dem Abschnitt von der elocutio, und antik war auch seine Grundlage, die Unterscheidung einer doppelten Form, oder der Begriff der „verschönerten Form".

Der Begriff der Verschönerung

Dieser verfehlte Begriff der „Verschönerung", des „Schmucks" mußte in den Geistern sogleich entstehen, sobald man auf die rednerische Kraft, sei es bei den Vorträgen der Dichter,[1]) sei es durch die Erfahrungen von der Wirksamkeit des Wortes in den öffentlichen Versammlungen, überhaupt aufmerksam wurde. Es mußte den Anschein erwecken, als ob das Gutreden sich vom Schlechtreden unterschiede oder das Reden, das besser gefiel, von dem, das weniger gefiel, oder das feierliche Reden vom alltäglichen, und zwar schien dieser Unterschied in einem „Mehr" zu liegen, das das rednerische Talent zum gewöhnlichen Kanevas hinzufügte. Gleichsam eine analoge Richtung wurde ganz von selbst in der Rhetorik des Sanskrit gefunden, und so zeigt sich auch, ohne daß es notwendig würde, an die Griechen anzuknüpfen, daß die Theorie des Schmucks, der Verschönerung, sich stets als die natürlichste naiven Gemütern darbietet, die zum erstenmale daran gehen, über dieses schwierige Thema nachzudenken, dessen Gefahren sie nicht ahnen. Neben der „nackten" Form (ψιλή), der lediglich grammatikalischen Form, gibt es demnach noch eine andere, der ein „Mehr" zukommt, und dieses Mehr ist der Schmuck, der κόσμος, „Ornatum est", wir wollen für alle nur Quintilian zitieren, „quod perspicuo ac probabili plus est."[2])

Der Charakter des Zusatzes und der Äußerlichkeit des Schmucks wurde bestätigt in der Analyse, die Aristoteles, der Philosoph der Rhetorik, der Königin aller schmückenden Wendungen, der Metapher, hatte zu Teil werden lassen. Wenn diese einen lebhaften Genuß gewährt, so ist es deshalb, weil sie durch die Aneinanderreihung verschiedener Ausdrücke und durch das Aufdecken der Beziehungen von Arten und Gattungen „Lehre

[1]) Aristot. Rhet. III. 1.

[2]) Quintilian, Inst. orat. VIII. c. 3.

und Erkenntnis auf dem Wege der Gattung" hervorruft (μάθησιν καὶ γνῶσιν διὰ τοῦ γένους); und nichts ist dem Menschen süßer, als mit Leichtigkeit zu lernen.[1]) Die Metapher würde also nach Aristoteles zur Haupterkenntnis ein Funkenspiel geringer, nebensächlicher Erkenntnisse hinzufügen, die gleichsam zur Zerstreuung und zum Ergötzen des Geistes diene.

Gattungen des Schmucks

Man pflegte den Schmuck in vielfache Abteilungen und Unterabteilungen zu klassifizieren. Aristoteles (und schon vor ihm mit geringen Unterschieden Isokrates) teilte die schmückenden Stilwendungen, die die nackte und klare Form variieren, in Provinzialismen, Übertragungen, Epitheta, Verlängerungen, Verstümmelungen, Wortverkürzungen und andere Erscheinungen ein, die abseits vom täglichen Gebrauch liegen, und die Tropen teilte er wieder in vier Klassen, die von der Gattung zur Art, von der Art zur Gattung, von der Art zur Art, und die proportionale Übertragung; zu diesen fügte er noch Rhythmus und Harmonie hinzu.[2]) Nach Aristoteles beschäftigten sich mit dem Redestil vornehmlich Theophrast und Demetrios von Phaleron. Die ständige Klassifikation wurde eine Zweiteilung in Tropen und in Schemata oder Figuren; die letzteren wurden wieder in Wortfiguren (σχήματα τῆς λέξεως) und Gedankenfiguren (τῆς διανοίας) eingeteilt; und die Wortfiguren in grammatikalische und rhetorische, die Gedankenfiguren in pathetische und ethische. Von den Übertragungen zählte man, um wenig zu sagen, vierzehn Formen: die Metapher, die Synekdoche, die Metonymie, die Antonomasie, die Onomatopöie, die Katakresis, die Metalepsis, das Epitheton, die Allegorie, Enigma, Ironie, Paraphrasis, Hyperbaton und Hyperbel, und jede hatte wieder ihre Unterabteilungen und jeder stand der entgegengesetzte Fehler gegenüber. Der Wortfiguren zählte man bis zu zwanzig (Wiederholung, Anapher, Antistrophe, Klimax, Assyndeton, Assonanz usw., und der Gedankenfiguren ebensoviele (Frage, Prosopopöe, Ethopopöe, Hypotyposis, Rührung, Verstellung, Ausruf, Apostrophe, Verschweigung usw.). Wenn alle diese Einteilungen jemals einen gewissen empirischen Wert hatten als Hilfsmittel für das Gedächtnis, um gewisse Arten literarischer Formen festzuhalten, wissenschaftlich waren sie jedenfalls die reinen Narrenspossen. Man findet denn auch, daß manche

[1]) Rhet. III. c. 10.

[2]) Poet. 19—22; vergl. Rhet. III. cc. 2, 10.

Klaſſen, Gattungen des Redeſchmuckes bald unter die Tropen verſetzt werden und bald unter die Figuren, und hier wieder einmal unter die Wortfiguren und das nächſte Mal unter die Gedankenfiguren, ohne daß ſich hierfür jemals ein anderer Grund finden ließe, als die Laune des Rhetors, der ſie eben ſo einteilt. Wir wiſſen, daß eine der Bedeutungen, die den redneriſchen Kategorien zugeſchrieben wurden, die iſt, daß ſie den Unterſchied einer Form in bezug auf eine andere angeben ſollen, die man willkürlich für typiſch, für das wiſſenſchaftlich richtige eigentliche Wort erklärt.[1]) Das wollen denn auch Definitionen ſagen, wie die der Metapher, die Quintilian gibt „verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio“ und die Definition der Figur von demſelben Autor „conformatio quaedam orationis remota a communi et primum se offerente ratione.“

Der Begriff des Geziemenden

Gegen die Theorie des Schmucks oder der doppelten Form erhob ſich, ſoviel wir wiſſen, im Altertum keinerlei Auflehnung. Man hörte es zwar hie und da verkünden: „Ipsae res verba rapiunt“. „Pectus est, quod disertos facit, et vis mentis“; „Rem tene, verba sequentur“; „Curam verborum rerum volo esse solicitudinem“; „Nulla est verborum nisi rei cohaerentium virtus“; und ähnliche Ausſprüche, die von den Lippen Ciceros, Quintilians, Senecas und anderer ertönen. Aber ſolche Sätze hatten nicht den prägnanten Sinn, den wir Modernen ihnen zu geben verſucht ſein könnten; ſie widerſprachen allerdings der Theorie des Schmucks; aber es war ein Widerſpruch, deſſen man ſich gar nicht bewußt war und der daher wirkungslos blieb; es waren aufblitzende Funken des geſunden Menſchenverſtandes, die den gefeſtigten Glauben an die unſinnige Schultheorie nicht zerſtreuten. Dieſe war noch überdies durch entſprechende Verlegenheitsregeln, wie durch eine Art Sicherheitsventil, geſchützt, durch die verhindert ward, daß der Widerſinn klar und offen zutage trat. — Wenn der Schmuck ein Plus war, in welchem Maße hatte man ſich ſeiner zu bedienen? Wenn er beſtimmt war, Genuß zu geben, mußte man nicht ſchließen, daß man um ſo mehr Genuß haben müßte, je mehr man ſich ſeiner bediente und, wenn man ihn in ganz außerordentlichem Maße verwendete, man zu ganz außerordentlichem Genuß gelangen müßte? Hier lag die Gefahr: und die Rhetoren eilten inſtinktiv zum

[1]) Siehe theoretiſchen Teil, S. 70—71.

Schutze der gefährdeten Stelle, indem sie zur Verteidigung die Waffe des „Geziemenden“ (πρέπον) schwangen. Man darf vom Schmuck weder zuviel noch zuwenig Gebrauch machen, „in medio virtus“, eben nicht weiter als „geziemend“ (ἀλλὰ πρέπουσαν); man müsse eine „gewisse Dosis“ dem Stil beimischen, sagte Aristoteles (δεῖ ἄρα κεκρᾶσθαί πως τούτοις). Der Schmuck, mahnte Aristoteles auch, soll eine Würze sein, nicht eine Speise (ἡδυσμα, οὐκ ἔδεσμα).[1] Das „Geziemende“ war ein Begriff, der also nicht mit dem des „Schmucks“ zusammenfiel, ein Nebenbuhler, ein Feind, der bestimmt war, ihn zu ersetzen. Wofür geziemend, für den Ausdruck? Ja, das, was für den Ausdruck geziemend ist und nicht mehr ein äußerlicher Zusatz, nicht mehr Schmuck ist, das ist der Ausdruck selbst; und dennoch vollbrachten die Rhetoren das Wunder, daß sie κόσμος und πρέπον, den Schmuck und das Geziemende einträchtig nebeneinander hielten! Auf die Bemerkung des Caecilius, daß man an derselben Stelle nicht mehr als zwei oder drei Metaphern verwenden dürfe, bemerkte der gescheitere Pseudolonginus, daß die Stelle, sie zu verwenden, dort sei, wo der Affekt (τὰ πάθη) wie ein Gießbach daherströmt und ihre Fülle notwendig (ὡς ἀναγκαίον) mit sich trägt.[2]

Die Theorie des Schmucks im Mittelalter und in der Renaissance

Bewahrt durch Kompilationen des späten Altertums, wie die Werke des Donatus, Priscianus und den berühmten allegorischen Traktat des Marcianus Capella, sowie durch die Kompendien, die Beda, Hrabanus Maurus und andere aus diesen und noch älteren Werken zogen, erhielt sich die Lehre vom Schmuck im Mittelalter; die Rhetorik fuhr fort, zusammen mit der Grammatik und der Logik das Trivium der Schulen zu bilden. Und sie wurde noch in einem gewissen Grad durch die Tatsache begünstigt, daß die literarische Schriftsprache immer mehr eine tote Sprache wurde, ein Umstand, der nur die Meinung bestärken konnte, daß die schöne Form nichts Spontanes, sondern eine Stick- und Auflegearbeit sei. Auch in der Renaissance behielt sie ihre beherrschende Stellung, sie wurde wieder aus den besten klassischen Quellen studiert; zu Cicero traten die Institutionen des Quintilian und dann die Aristotelische Rhetorik mit der ganzen Kolonie der geringeren lateinischen und griechischen Rhetoren,

[1] Aristot., Rhet., III. c. 2. Poet., c. 22.

[2] De sublimitte (in Rhet. Graeci ed. Spengel, Band I.) § 32.

unter denen Hermogenes mit seinen berühmten „sieben Ideen“ von Giulio Camillo bevorzugt und in Mode gebracht wurde.[1])

Selbst die kühnen Kritiker des ganzen Organismus der antiken Rhetorik verschonten die Theorie vom Schmuck. Vives beklagte allerdings die „übermäßige griechische Subtilität“, die die Distinktionen vermehrt und doch kein Licht gebracht hätte,[2]) aber gegen den Schmuck wagte er keinen entschlossenen Widerspruch. Desgleichen fuhr die Schule des Ramus fort, der Rhetorik die „Verschönerung“ der Sätze zuzuschreiben. Patrizio sprach wohl seine Unzufriedenheit mit den Alten aus, die keine rechte Definition für den Schmuck gegeben; ließ aber seinerseits Schmuck und Metapher zu, ja sogar sieben Arten des „zusammenhängenden Redens“, nämlich Erzählung, Beweis, Ausdehnung, Abschwächung, die Ausschmückung mit ihrem Gegenteil, Erhebung und Erniedrigung.[3]) Bei der großen Ausdehnung und Bereicherung des Lebens und der literarischen Produktion im sechzehnten Jahrhundert könnte man leicht Aussprüche zusammenstellen, die denen ähnlich wären, die wir bereits aus dem Altertum zitiert und die die absolute Unabhängigkeit der Worte von den Dingen, die man ausdrücken will, verkünden, und ebenso heftige Ergüsse gegen die Pedanten und die pedantischen und anbefohlenen Formeln des schönen Stiles. Aber was nützt das? Die Theorie vom Schmuck lag immer am Grunde und wurde stillschweigend als indiskutierbar anerkannt. Juan de Valdès zum Beispiel sagt in seinem stilistischen Glaubensbekenntnisse: „Ich schreibe wie ich spreche, nur gebe ich acht, solche Worte zu verwenden, die wohl ausdrücken sollen, was ich sagen will, und ich sage es so einfach, als mir möglich ist, weil nach meinem Bedünken die Affektation in keiner Sprache gut ist.“ Ganz gut, aber Valdès sagt auch, daß der schöne Stil darin liege, daß man „das, was man sagen will, mit so wenig Worten als möglich sage, dergestalt, daß ... man nicht ein einziges davon wegnehmen könne, ohne entweder den Ausspruch selbst oder seine Erweiterung oder seine Eleganz zu verletzen.[4]) Da haben wir die „Erweiterung und die Eleganz“ als Dinge außerhalb des Inhalts, des eigentlichen „Ausspruchs“ betrachtet! Ein Lichtstrahl findet sich bei Montaigne, der von den mit

---

[1]) Giulio Camillo Delminio, Discorso sopra le Idee di Ermogene (Opere, Venedig 1560). Übers. des Hermogenes (Udine 1594).

[2]) De causis corruptarum artium a. a. O.

[3]) Della Rhetorica, dial. VI.

[4]) Dialogo de las lenguas (Ausg. v. Mayans y Siscor „Orígenes de la lengua española“, Madrid 1873), S. 115, 119.

ſo vielem Schweiß ausgearbeiteten ſchmückenden Kategorien der Rhetoren bemerkt: „Oyez dire Metonymie, Metaphore, Allegorie et aultres tels noms de la grammaire; semble il pas qu'on signifie quelque forme de langage rare et pellegrin? Ce sont tiltres qui touchent le babil de votre chambrière.“ [1]) Alſo etwas ganz anderes als eine Sprache, die von der „primum se offerente ratione“ entfernt wäre!

Sie wird im 17. Jahrhundert ad absurdum geführt

Die Unhaltbarkeit der Theorie des Schmucks begann ſich im Verfall der italieniſchen Literatur im 17. Jahrhundert fühlbar zu machen, als die literariſche Produktion ſich in ein leeres Spiel von überraſchenden Wendungen und Floskeln wandelte, und das „Geziemende“, das beſtändig in der Praxis verletzt wurde, auch in der Theorie aufgegeben oder vernachläſſigt wurde, indem man bemerkte, daß es eine willkürliche Schranke ſei, die man dem fundamentalen Prinzip des Schmucks aufgezwungen. Die Gegner des „Concettismo“ oder „Seicentismo“ wie Matteo Pelegrini, Orſi und andere fühlten den Fehler der zeitgenöſſiſchen literariſchen Produktion; ſie ſahen irgendwie, daß der Verfall daher kam, daß die Literatur nicht mehr der ernſthafte Ausdruck eines Inhalts war, aber ſie wußten auf die Logik jener nichts zu erwidern, die den ſchlechten Geſchmack vertraten und darlegten, daß die Tatſache der literariſchen, Theorie vom Schmuck, die die gemeinſame Baſis ihrer Diskuſſion war vollkommen entſprach. Vergeblich griffen die erſteren zum „Geziemenden“, zur „Mäßigung“, zur „Vermeidung der Affektation“, vergeblich wiederholten ſie, daß der Schmuck „eine Würze ſein müſſe, keine Speiſe“, vergeblich holten ſie alle jene anderen Inſtrumente hervor, die in einer Zeit genügt hatten, in der eine friſche und kräftige Produktion und ein ſicherer äſthetiſcher Geſchmack die Unrichtigkeit der Theorien unſchädlich machten. Die anderen erwiderten, es läge kein Grund vor, das ſchmückende Beiwerk nicht zu gebrauchen, wo doch ſo viel davon zur Verfügung ſtehe, nicht allen „Geiſt“ zu entfalten, während man es doch endlos tun könnte. [2])

Polemiken gegen die Theorie des Schmucks

Die gleiche Reaktion gegen den Mißbrauch des Schmucks, gegen die „Concetti nach ſpaniſcher und italieniſcher Art“ (deren Theoretiker

[1]) Essais, I. C. 52 (ed. Garnier I. 285), vergl. ebenda C. 10, 25, 39, II. C. 10.
[2]) Croce, „I trattatisti italiani del concettismo“ S. 8—22.

in Spanien Gracian und in Italien Tesauro waren), erhob sich in Frankreich: „. . . Laissez à l'Italie, De tous ces faux brillants l'éclatante folie." „Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, Et les mots pour le dire arrivent aisément."[1]) Unter ihren wichtigsten Bekämpfern war der bereits zitierte Jesuit Bouhours, der Verfasser der „Manière de bien penser dans les oeuvres d'esprit" und anderer Bücher. Und man stritt in dieser Zeit lebhaft über die rhetorischen Formen, und der patriotische Gegner des Bouhours in Italien, Orsi (1703), behauptete, daß all die geistreichen, schmückenden Wendungen auf einem „mittleren Ausdruck" beruhten und sich auf einen „rhetorischen Schluß" zurückführen ließen, und daß das Geistreichsein darin bestehe, daß etwas wahr sei, was falsch scheine, oder etwas falsch sei, was wahr scheine.[2]) Wenn alle diese Polemiken in jener Zeit auch kein wissenschaftliches Resultat hatten, so bereiteten sie doch die Geister für eine größere Freiheit vor und blieben, wie wir an anderer Stelle bemerkt,[3]) vielleicht nicht ganz ohne Einfluß auf Vico, der, als er seinen neuen Begriff der poetischen Phantasie aufstellte, klar erkannte, daß dadurch auch alle Theorien der Rhetorik, als die Figuren und Tropen, umgeändert und erneuert werden müßten, die nun nicht länger als Sprünge der Laune, sondern als notwendige Erscheinung des menschlichen Geistes betrachtet werden konnten.[4])

Du Marsais und die Metaphern

Dagegen wurde die Theorie des rhetorischen Schmucks von Baumgarten und Meier wie ein köstliches Gut bewahrt. In Frankreich jedoch erhielt sie zur selben Zeit eine starke Erschütterung durch Césare Chesneau seigneur Du Marsais, der 1730 eine Abhandlung über die Tropen (als siebenten Teil einer „allgemeinen Grammatik")[5]) herausgab, in der er dieselbe Bemerkung, die wir oben von Montaigne zitierten, entwickelte; und es ist nur wahrscheinlich, daß er von Montaigne angeregt wurde, wenn er ihn gleich nicht erwähnt. Man sagt, bemerkte Du Marsais,

---

[1]) Boileau, Art poétique I, 43—44, 153—154.

[2]) G. G. Orsi, Considerazioni sopra la maniera di ben pensare etc. 1703. (Neudruck, Modena 1735, mit der ganzen dazu gehörigen Polemik.)

[3]) Siehe oben, S. 221—223.

[4]) Siehe oben, S. 218.

[5]) „Des tropes ou des differens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue", Paris 1730 (Oeuvres de Du Marsais, Paris 1797; Band I).

daß die Figuren Redeweisen seien, Umwege des Ausdruckes, die sich vom Gewöhnlichen und Alltäglichen entfernen, das heißt soviel, als ob man sagen wollte, „das Figürliche sei verschieden vom Nichtfigürlichen, und die Figuren seien Figuren und nicht Nichtfiguren!“ Andererseits ist es auch gar nicht richtig, daß die Figuren sich vom gewöhnlichen Reden entfernen, „im Gegenteil ist nichts natürlicher, gewöhnlicher und alltäglicher als sie. Es werden mehr Figuren an einem Markttage auf dem Platze gebildet als in einer ganzen Reihe akademischer Sitzungen“. Es ist ganz unmöglich, eine Rede zu verfassen, in der es nur nichtfigürliche Ausdrücke gebe. Und Du Marsais gibt selbst Beispiele höchst natürlicher Stellen, in denen die Rhetorik dennoch die Figuren der Apostrophe, der Zusammenstellung, der Frage, der Ellipse, der Prosopopöe finden müsse. „Die Apostoln waren verfolgt und ertragen geduldig ihre Verfolgungen. Was könnte natürlicher sein, als die Beschreibung, die der heilige Paulus davon gibt? ‚Man flucht uns und wir segnen, wir erleiden Verfolgungen und ertragen sie, man lästert uns und wir beten für die Lästerer.‘ Dennoch bildet diese Beschreibung ein musterhaftes Beispiel der Antithese, denn Fluchen ist der Gegensatz zu Segnen, Verfolgen zu Leiden, Lästern zu Beten.“ Was mehr? Das Wort „Figur“ selbst ist eine figürliche Wendung, ist eine Metapher! Aber nach all diesen scharfsinnigen Bemerkungen widerspricht auch Du Marsais sich selbst und schließt damit, daß er die Figuren definiert als „Redeweisen, die sich von den anderen durch eine besondere Modifikation unterscheiden, die bewirkt, daß jede von ihnen auf eine besondere Art sich zurückführen läßt, und die sie entweder lebhafter oder edler oder angenehmer als jene Redeweisen macht, die den gleichen Gedankeninhalt ohne besondere Modifikation ausdrücken.“ [1])

Psychologische Auslegung

Aber die psychologische Auslegung der Redefiguren, die den Weg zu ihrer ästhetischen Kritik bahnen mußte, wurde nicht mehr unterbrochen; Home sagt in seinen „Elementen der Kritik“, daß er lange gezweifelt, ob der Teil der Rhetorik, der sich mit den Figuren befasse, sich überhaupt auf ein rationales Prinzip zurückführen lasse, aber er habe zuletzt entdeckt, daß die Figuren sich auf das passionelle Element zurückführen ließen.[2]) Diesem Kriterion gemäß gab Home Analysen der Prosopopöe,

[1]) Ebenda Art. I, vergl. Art. IV.

[2]) Elements of criticism, III. c. 20.

der Apoſtrophe, der Hyperbel. Auf Du Marſais und Home läßt ſich zurückführen, was in Hugh Blairs „Vorleſungen über Rhetorik und die ſchönen Wiſſenſchaften“ gutes iſt,[1]) einem Kurs von Vorleſungen, die der Autor an der Univerſität Edinbourgh von 1759 an hielt, und die in einem Bande geſammelt in allen Schulen Europas einen ungeheueren Erfolg hatten, auch in unſeren italieniſchen Schulen, und mit ihren auf „der Vernunft und dem geſunden Menſchenverſtande“ (reason and good sense) beruhenden Ausführungen und Anwendungen weit ſchlechtere Bücher vorteilhaft erſetzte. Blair definierte die Figuren im allgemeinen als „die Sprache, die durch die Einbildungskraft oder Leidenſchaft hervorgerufen wird“.[2]) Ähnliche Ideen verbreitete in Frankreich Marmontel in ſeinen „Elementen der Literatur“.[3]) In Italien ſtellte Ceſarotti der logiſchen Seite, den Ziffernausdrücken der Sprache, ihre rhetoriſche Seite, die figuralen Ausdrücke, der rationellen Beredſamkeit die phantaſtiſche gegenüber.[4]) Beccaria betrachtete trotz all ſeiner Pſychologie den literariſchen Stil als „die akzeſſoriſchen Ideen oder Gefühle, die in jeder Rede zn den grundlegenden hinzutreten“. Alſo auch er fand nicht den Ausweg aus der Unterſcheidung einer intellektuellen Form für die grundlegenden Ideen und einer literariſchen Form, die die erſtere durch Hinzufügung akzeſſoriſcher Ideen variieren ſollte.[5]) Eine Erklärung der Tropen und Metaphern, die der Vicos ähnlich war, ſie alſo als den Charakter der primitiven Sprache und der Poeſie an ſich betrachtete, verſuchte in Deutſchland Herder.

Die Romantik und die Rhetorik — Die Gegenwart

Die Romantik gab der Rhetorik des geſchmückten Stils den Gnadenſtoß und warf ſie zum alten Eiſen; aber theoretiſch war ſie damit noch immer nicht endgültig überwunden. Die bedeutendſten Philoſophen, die ſich mit der Äſthetik beſchäftigten — nicht nur Kant, der, wie wir bereits geſehen, ſich von der mechaniſchen Theorie der literariſchen Form als ſchmückendem Beiwerk nicht zu befreien vermochte, und nicht nur Herbart, der, wie es ſcheint, von der Kunſt überhaupt nur ein

---

[1]) Lectures on Rhetoric and belles lettres (London 1823).
[2]) Ebenda Vorl. 14.
[3]) Éléments de literat. (in Oeuvres, Paris 1819) IV., 559.
[4]) Saggio sulla filos. del linguaggio II. Teil.
[5]) Ricerche intorno alla natura dello stile (Turin 1853) cap. I.

wenig Musik und viel Rhetorik kannte, — sondern die Philosophen der Romantik selbst, Schelling, Solger und Hegel, behielten die Abschnitte über die Metapher, die Tropen, die Allegorien, die sie von der Tradition übernommen, bei. Auch die italienische Rhetorik, an ihrer Spitze Manzoni, zerstörte den Glauben an die „schönen und eleganten Worte“ und verurteilte die Rhetorik: wurde sie aber zu Tode getroffen? Es scheint nicht, zumindest wenn man nach der bedeutenden Rolle schließen darf, die ihr der Schulschriftsteller auf diesem Gebiete, Bonghi, in seinen „kritischen Briefen“ einräumt, in denen er zwei Stile oder Formen aufstellt, die just dem nackten und dem geschmückten Stile entsprechen.[1]) In den deutschen philosophischen Schulen fand die Stiltheorie Gröbers Verbreitung, die den Stil in einen logischen oder objektiven und einen Stil der Affekte oder subjektiven Stil einteilt.[2]) Und wenn sich dieser uralte Irrtum auch heute mit einer Phraseologie bedeckt und verhüllt, die er der Philosophie entlehnt hat, die heute an den Universitäten Mode ist, so ändert das doch nicht seine Natur. So gibt ein moderner Traktatschreiber der Lehre von den Tropen und Figuren den pompösen Titel „Lehre von den ästhetischen Apperzeptionsformen“, deren es vier Kategorien geben soll (der antike Reichtum ist auf die armselige Zahl vier reduziert), die der Personifikation, der Metapher, der Antithese und des Symbols.[3]) Der Metapher hat Biese ein konfuses Buch gewidmet, in dem eine ernsthafte, ästhetische Analyse dieser Kategorie nicht zu finden ist.[4])

Die beste wissenschaftliche Kritik der Schmucktheorie ist vielleicht die, die sich in den Schriften De Sanctis' eingestreut findet, der berufen, Rhetorik zu lehren, statt dessen, wie er selbst sagt, „Antirhetorik“ vortrug.[5]) Und selbst seine Kritik ist weder streng, noch erschöpfend. Die wahre Kritik dieser Theorie läßt sich unseres Erachtens nur auf negativem Wege aus der Natur der ästhetischen Tätigkeit selbst gewinnen, die Teilungen überhaupt nicht zuläßt, die nicht in einer Tätigkeit von der Art A und eine andere von der Art B zerfällt und die den gleichen

---

[1]) R. Bonghi, Lettere critiche, 1856 (4. Aufl., Neapel, S. 37, 65—67, 90, 103).

[2]) Gustav Gröber, Grundriß der romanischen Philologie, Band I, S. 209—250; K. Voßler, B. Cellinis Stil in seiner vita, Versuche einer psychologischen Stilbetrachtung, Halle a. S. 1899.

[3]) Ernst Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft (Halle a. S. 1897) Band I, S. 359—413.

[4]) Diese, Philosophie des Metaphorischen (Hamburg und Leipzig 1893).

[5]) La giovinezza di Fr. de Sanctis, cap. XXIII, XXV; Scritti varii II, 272—274.

Inhalt nicht bald in der einen, bald in der anderen Form ausdrücken kann. Nur so läßt sich das doppelte Ungeheuer der „nackten" Form, die ohne Phantasie zustande kommen soll und der „geschmückten" Form, die ein „Mehr" in bezug auf die Phantasie enthalten soll, endgültig verjagen.[1])

2

Die Theorie der künstlerischen und literarischen Gattungen

Dasselbe kann man von der Lehre von den künstlerischen und literarischen Gattungen und von den Gesetzen oder Regeln für die verschiedenen Gattungen sagen. Sie hat in der neueren Zeit fast immer das Schicksal der rhetorischen Theorie geteilt; und obwohl diskreditiert, ist sie noch lange nicht ganz tot. Schon das Altertum, dem es nicht recht gelang, die Geschichte von der Theorie der Literatur zu unterscheiden, und das Gruppen, die sich lediglich empirisch gebildet hatten, in wissenschaftliche Begriffe umwandelte, begann die Konturen der verschiedenen literarischen Gattungen zu entwerfen.

Die Gattungen im Altertum — Aristoteles

Von der dreifachen Einteilung in Epik, Lyrik und Dramatik finden sich einige Spuren schon bei Plato. Und die Satire des Aristophanes gilt wiederholt der Kritik der einzelnen Arten, insbesondere der Tragödie.[2]) Aber das wichtigste und berühmteste Beispiel für die Behandlung dieses Themas im Altertum ist die Lehre von der Tragödie im Fragment der Aristotelischen Poetik. Die Tragödie — dies ist die Definition des Aristoteles — ist die Nachahmung einer ernsten und abgeschlossenen Handlung, die Größe besitzt, die in, den einzelnen Teilen gemäß, geschmückter Rede durch Handlung und nicht durch Erzählung dargestellt wird, und die vermittels der Furcht und des Mitleids die Befreiung oder Reinigung von diesen Leidenschaften herbeiführt.[3]) Und er bestimmt überdies ganz genau die Qualitäten der besonderen Teile, die sie haben muß, insbesondere die der Fabel und der tragischen Persönlichkeit. Dabei dürfen wir uns nicht an das kehren, was wiederholt eingewendet worden ist und was bereits im sechzehnten Jahrhundert Vincenzo

[1]) Theoretischer Teil, S. 66—70.

[2]) E. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst I, 134—206, u. II, 238—239 Anm.

[3]) Poet., c. 6.

Maggio bemerkte, „daß Aristoteles aus dem Wesen der Poesie und ihren besonderen Formen schöpfe und keine Vorschriften geben wolle“. Auf diese Einwendung erwiderte bereits Piccolomini, daß „alle derartigen Dinge zu keinem anderen Zwecke erklärt und gezeigt werden, als damit andere wüßten, daß sie diese Vorschriften und Regeln zu beachten und sich nach ihnen zu richten hätten“. So wie, wenn man einen Hammer oder eine Säge machen soll, man damit beginnt, zu sagen woraus solche Werkzeuge bestehen.[1]) Die Illusion, daß die Wissenschaft „Regeln“ aufstelle, ist ein Irrtum, der für die Ästhetik nicht sonderlich in Betracht kommt und der, was sie angeht, sich ziemlich unschuldig erweist. Es kommt darauf an, daß die Begriffe und Gesetze einer gegebenen Wissenschaft genau festgestellt werden: daß man sie dann Vorschriften oder Regeln nennt und Früchte von ihnen erwartet, die sie nicht geben können, ist sicherlich ein Irrtum, kann aber die einmal festgestellte Wahrheit an sich nicht mehr ändern. Aber der Irrtum, dessen hervorragender Vertreter Aristoteles genannt werden muß, ist nicht ebenso unschuldig, wenn man auch hier zugeben muß, daß er in den Anfängen der ästhetischen Reflexion geradezu unvermeidlich war. Es ist der Irrtum der Lehre von den Gattungen, der darin beruht, daß die künstlerische Funktion betrachtet und behandelt wurde, als ob sie eine wissenschaftliche Funktion wäre, und daß man in den völlig konkreten Tätigkeiten der künstlerischen Phantasie Prozesse der Abstraktion und logische Bestimmungen suchte. — Auch die Poetik des Sanskrit ist von diesem Irrtum beherrscht und unterscheidet z. B. zehn dramatische Gattungen, sowie achtzehn Unterabteilungen, achtundvierzig Arten von Helden und, ich weiß nicht wie viele von Heldinnen.[2])

Im Mittelalter und in der Renaissance

Übrigens scheint es nicht, daß die Lehre von den poetischen Gattungen im Altertum nach Aristoteles sich besonders entwickelt hätte. Das Mittelalter hatte seine eigenen Abhandlungen über die Regeln der rhythmischen Künste und der richtigen Weisen, zu dichten (trouver). Merkwürdig ist die Verheerung, die in der Paraphrase des Arabers Averrois unter den Aristotelischen Gattungen angerichtet wird. Da es ihm nicht gelingt, diese Kategorien, die historischen Ursprungs sind, auf dem Wege der rationellen

[1]) Annotazioni, Einleitung.

[2]) Vergleiche für die Poetik des Sanskrit S. Lewi, Le théâtre indien. 11—152.

Analyſe zu verſtehen, ſo faßt er die Tragödie als die „Kunſt zu loben“ und die Komödie als die „Kunſt zu tadeln“ auf: die erſte preiſt, die zweite verhöhnt; die Peripetie hält er für eine Antitheſe, in der man, um eine Sache zu ſchildern, damit beginne, von ihrem Gegenteile zu ſprechen![1]) Die Renaiſſance bemächtigte ſich des Ariſtoteliſchen Textes und ſtellte — man muß es hinzufügen — von ihrem eigenen äſthetiſchen Intellektualismus und Rationalismus verführt, hier kommentierend, hier entſtellend, dort ein wenig Neues erſinnend, eine bedeutende Reihe von poetiſchen Gattungen und Unterarten auf, die ſtreng definiert wurden und feſte Geſetze hatten. Und nun entſprangen alle die Streitigkeiten über den Charakter der Einheit, den das epiſche oder dramatiſche Gedicht haben müßte; über die moraliſchen Qualitäten und den ſozialen Rang der Perſonen, die in dem einem oder anderen Genre auftreten könnten, über das, was man unter Handlung zu verſtehen habe, und ob die Leidenſchaften und Gedanken gleichfalls unter den Begriff der Handlung fielen, und ob die Lyrik aus den Gattungen der wahren Poeſie auszuſchließen ſei oder nicht, ob die Tragödie ſtets einen hiſtoriſchen Stoff haben müſſe, ob die Komödie auch in Proſa geſchrieben werden dürfe und die Tragödie ein gutes Ende nehmen könne; ob die tragiſche Perſon ein vollkommen trefflicher Menſch ſein dürfe, wie viele und was für Epiſoden in einem Gedichte zuläſſig ſeien und in welcher Verbindung ſie mit der Hauptaktion ſtehen müßten. Ganz beſondere Qualen verurſachte jenes geheimnisvolle Geſetz der Katharſis, das Ariſtoteles aufgeſtellt, und Segni ſprach den naiven Wunſch aus, daß die tragiſche Dichtung doch wieder in ihrer Vollkommenheit auferſtehen möge, um die Wirkungen jener Reinigung zu ſehen, von der Ariſtoteles ſpricht, und aus der „in den Seelen Ruhe und Freiheit von jener Verwirrung entſtehe“![2])

Die Lehre von den drei Einheiten

Die bekannteſte unter den zahlreichen äſthetiſchen Unternehmungen der Traktatverfaſſer des ſechzehnten Jahrhunderts war die Aufſtellung der „drei Einheiten“. Es iſt zwar nicht recht verſtändlich, warum ſie ſo heißen und was die Einheit mit ihnen zu tun haben ſoll; richtig geſprochen, könnte man ſie höchſtens die Kürze der Zeit, die Beſchränktheit des Ortes und die willkürliche Beſchränkung der Handlung auf eine

[1]) Vergleiche Menendez y Pelayo a. a. O. I, 1, 126—154.
[2]) Einleitung zur Überſetzung der Poetica.

gewiſſe Reihe von Handlungen nennen! Man weiß heute, daß Ariſtoteles nur von der Einheit der Handlung ſpricht und daß er nebenbei die Beſchränkung der Zeit auf einen Sonnenumlauf als gebräuchlich erwähnt. Die Kritiker des ſechzehnten Jahrhunderts jedoch gewährten je nach ihrer Laune ſechs, acht, zwölf Stunden, manche, wie Segni, vierundzwanzig, wobei ſie auch die nächtlichen Stunden freigaben, die für die Morde und Grauſamkeiten der Tragödie am geeignetſten ſeien. Andere gingen bis zu ſechsunddreißig, ja bis zu achtundvierzig Stunden. Die letzte und ſonderbarſte Forderung, die Einheit des Ortes, wurde allmählich von Caſtelvetro, Riccoboni und Scaliger vorbereitet, bis ſie der Franzoſe Jean de la Taille im Jahre 1572 als dritte Einheit zu den anderen hinzufügte und 1598 Angelo Ingegneri ſie genauer formulierte.

Die Poetik der Gattungen und Regeln — Scaliger

Die italieniſchen Traktatſchreiber erlangten Verbreitung und Wirkſamkeit in ganz Europa; unter ihrem Einfluß entſtanden die erſten Verſuche einer „gebildeten Poetik“ in Frankreich, Spanien, England und Deutſchland. Als den Hauptvertreter von allen und als den, der den größten Einfluß hatte, kann man Julius Cäſar Scaliger betrachten, den man mit einiger Übertreibung für den eigentlichen Begründer des modernen Pſeudoklaſſizismus, des äſthetiſchen Klaſſizismus nach franzöſiſcher Art, gehalten hat, für den, der „den Grundſtein zur klaſſiſchen Baſtille gelegt hätte“. Sicherlich, wenn er auch weder der erſte, noch der einzige war, ſo trug er doch durch ſeine minutiöſen Unterſcheidungen und Klaſſifikationen der Gattungen, durch die unüberſteiglichen Schranken, die er zwiſchen ihnen errichtete, und durch ſein Mißtrauen gegen die freie Inſpiration und die Phantaſie gewaltig dazu bei, „die Hauptfolgerungen aus der Souveränität der Vernunft in den literariſchen Werken in ein Lehrſyſtem zu bringen.“[1]) Auf Scaliger führen außer Daniel Heinſius, D'Aubignac, Raquin, Dacier und die anderen Tyrannen der Literatur und beſonders der franzöſiſchen Bühne zurück: Boileau brachte ihre Forderungen in elegante Verſe.

Leſſing

Auf demſelben Boden ſteht, wie mit Recht bemerkt worden iſt, auch Leſſing, deſſen Oppoſition gegen die franzöſiſchen „Regeln“ nur eine ſehr relative iſt. Es war die Oppoſition einer Regel gegen die andere, und

[1]) Lintilhac, Un coup d'état etc., p. 543.

darin waren ihm bereits italienische Schriftsteller, wie Calepio (1732), vorausgegangen. Lessing glaubt, daß Corneille und andere Autoren den Aristoteles falsch ausgelegt hätten, unter dessen Gesetze schließlich auch das Drama Shakespeares gebracht werden könne.[1]) Auf der anderen Seite aber trat er denen scharf entgegen, die alle Regeln beseitigen wollen, denen, die „Genie, Genie!" schrieen und das Genie über alle Regeln setzen wollten und sagten, daß das, was das Genie tue, Regel sei. Eben weil das Genie die Regel ist, darum haben die Regeln Wert und lassen sich feststellen. Sie leugnen, hieße das Genie auf seine ersten Versuche beschränken und sagen, daß Beispiel und Übung zu nichts nütze seien.[2]) Damit verändert Lessing allerdings den Angelpunkt der ganzen Frage; aber aus seinen Worten ergibt sich jedenfalls klar, daß er den Begriff verstandesmäßiger Gesetze für die Poesie nicht verwarf.

Kompromisse und Erweiterungen

Die verschiedenen Theorien der poetischen Gattungen und ihrer Grenzen ließen sich im Verlaufe der Jahrhunderte nur durch alle möglichen subtilen Auslegungen, Analogien, Erweiterungen und mehr oder minder maskierte Kompromisse aufrecht erhalten. Während die italienischen Kritiker der Renaissance noch an ihren Poetiken arbeiteten, fanden sie die Ritterpoesie vor sich und mußten sich irgendwie mit ihr abfinden, indem sie sie einer Klasse einreihten, die die Alten nicht vorgesehen hatten (Giraldi Cintio).[3]) Manche Rigoristen allerdings, wie Salviati, hörten nicht auf zu betonen, daß die romantischen Epen keine neuen Gattungen bildeten, sondern zur heroischen Poesie gehörten, nur seien sie eben schlecht verfaßte heroische Gedichte. Da man das Gedicht Dantes schließlich nicht aus der italienischen Literatur entfernen konnte, so bemühte sich Jacopo Mazzoni in seiner „Verteidigung Dantes", die poetischen Kategorien abermals einer Korrektur zu unterziehen.[4]) Man begann Possen zu schreiben, und Cecchi erklärte: „Die Farce ist ein drittes Neues neben der Tragödie und Komödie . . ."[5]) Es erschien der „Pastor fido" Guarinis: keine Komödie, keine Tragödie, sondern eine Tragikomödie. Und der Himmel stürzte nicht ein! Jason

---

[1]) Hamburgische Dramaturgie, Anm. S. 81, 101—104.

[2]) A. a. O. in den Anm. S. 96, 101—104.

[3]) G. B. Giraldi Cintio, De' romanzi, delle comedie e delle tragedie 1854 (ed. Daelli, 1864).

[4]) J. Mazzoni, Difesa della comedia di Dante, Cesena 1587.

[5]) G. M. Cecchi im Prolog der Romanesca, 1585.

de Nores vermochte ihn nicht unter die Gattungen, die sich aus der moralischen und poetischen Philosophie ergaben, zu subsumieren und sprach dem Eindringling die Existenzberechtigung ab. Aber Guarini verteidigte seinen Sprößling tapfer als ein drittes gemischtes „Genre", das der Wirklichkeit des Lebens entspreche,[1]) und obgleich ein anderer Rigorist, Fioretti (Udeno Nisieli), fortfuhr, die Tragikomödie für ein „poetisches Ungeheuer" zu erklären, so gräßlich und mißgestaltet, daß die Kentauren, die Hippogryphen, die Chimären neben ihr als anmutige und vollkommene Wesen erschienen, ein Ding, das zur Verhöhnung der Musen und zur Schändung der Poesie erfunden sei und aus Bestandteilen zusammengemischt, die in sich widerstreitend, feindlich und nicht in Vergleich zu bringen seien"[2]) — wer hat trotz alledem gewagt, den entzückenden Pastor fido aus der Literatur zu verjagen? Dasselbe wiederholte sich, als der „Adone" Marinos erschien, den Chaplain, da er nichts anderes dafür wußte, als „Friedensgedicht" definiert hatte, und der nach der Meinung seiner Verteidiger „eine neue Form der epischen Dichtung war";[3]) und dann wieder, als das musikalische Drama und als die Commedia dell' arte aufkam. Corneille, der den Sturm zu ertragen gehabt, den Scudéry und die Akademie wegen des „Cid" gegen ihn entfesselt hatten, bemerkt in seinen Abhandlungen über die Tragödie, in denen er sich selbst auf Aristoteles beruft, es bedürfe doch „de quelque modération, quelque favorable interprétation . . . pour n'être pas obligés de condamner beaucoup de poèmes, que nous avons vu réussir sur nos théâtres". „Il est aisé de nous accommoder avec Aristote . . .,"[4]) sagt er an einer anderen Stelle: eine literarische Heuchelei, die eine sonderbare Ähnlichkeit mit dem „accommodement avec le ciel" der Moral des Tartuffe habe! Im folgenden Jahrhundert wurde zu den üblichen Gattungen die des Rührstückes hinzugefügt, die ihre Gegner spöttisch die „weinerliche Komödie" nannten; sie wurde verteidigt von Diderot und in Deutschland von Gellert und Lessing, bekämpft unter anderen von De Chassiron.[5]) Dann kam das

[1]) Vergleiche neben den zwei „Veratti" Guarinis, Compendio della poesia tragicomica, Venedig 1601.

[2]) Proginn. poet., Florenz 1627, III, 130.

[3]) Vergleiche A. Belloni, Il Seicento, Mailand 1898, S. 162—164.

[4]) „Examens" und „Discours du poème dramatique, de la tragédie, des trois unités" etc.

[5]) Gellert, Vom rührenden Lustspiel, 1751; Lessing, Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele, 1754 (Werke, Band VII) und Chassiron, Réflexions sur le comique larmoyant, 1754. (Deutsche Übersetzung von Lessing a. a. O.)

bürgerliche Trauerſpiel hinzu. So hörte das einmal aufgeſtellte Schema der poetiſchen Gattungen nicht auf, unter immer neuen, häßlichen Erſcheinungen zu leiden, aber es bemühte ſich, wenn nicht die Macht, ſo doch die Würde zu behalten. Es war ein abſoluter Herrſcher, der durch eine Revolution konſtitutionell geworden war, und das göttliche Recht, ſo gut es eben ging, mit dem Willen der Nation zu vereinen ſuchte.

Empörung gegen die Regel im allgemeinen

Aber die Bekämpfung der Regeln durch andere Regeln oder die verhüllten Kompromiſſe ſind weniger intereſſant als die Stimmen der offenen Auflehnung gegen alle Regeln, gegen die Regeln im allgemeinen, Stimmen, die ſich in Italien bereits im ſechzehnten Jahrhundert ſelbſt erhoben. Es iſt bekannt, wie Pietro Aretino die heiligſten Vorſchriften verhöhnte: „Wenn ihr die Perſonen", ſo ſagt er drollig im Prolog zu einer ſeiner Komödien, „mehr als fünfmal auf die Bühne kommen ſehet, ſo lacht nicht darüber, denn die Ketten, die die Schiffsmühlen auf dem Fluſſe feſthalten, vermöchten nicht, die Dummköpfe von heutzutage zu halten!"[1])

Giordano Bruno — Guarini

Ein Philoſoph, Giordano Bruno, ergriff offen Partei (1585) gegen die „Regulierer der Poeſie". Die Regeln, ſagt er, kommen aus den Dichtungen: „und es gibt daher ebenſo viele Gattungen und Arten wahrer Regeln, als es Gattungen und Arten wahrer Dichter gibt". Dies bedeutete ein Individualiſieren der Arten und damit ihre tatſächliche Vernichtung. „Und wie," fragt ſein Gegner, „ſoll man die wahrhaften Dichter nun erkennen?" „Durch das Singen der Verſe," erwiderte Bruno, „daran, daß ſie beim Singen entweder Freude machen oder nützen oder beides, erfreuen und nützen".[2]) Ähnlich behauptete Guarini bei der Verteidigung des Pastor fido 1588, daß „nur die Welt der Richter über die Dichter ſei und Wahrſprüche fälle, von denen es keine Berufung gäbe."[3])

Spaniſche Kritik

Spanien iſt vielleicht das Land Europas, das den Pedanterien der Traktatſchreiber am längſten widerſtand: es war das Land der Freiheit

[1]) Prol. zur Cortigiana 1534.

[2]) Degli eroici furori, in Opere italiane (ed. Lagarde, II. 624—25)

[3]) Il Verato (gegen Giaſon de Nores) Ferrara 1588.

der Kritik von Vives bis zu Feijoo, also vom sechzehnten Jahrhundert bis in die Mitte des achtzehnten, bis mit dem Verfall des spanischen Geistes die neue klassische Poetik italienischer und französischer Provenienz durch Luzan und andere eingeführt wurde.[1]) Daß die Regeln sich mit den Zeiten und den tatsächlichen Bedingungen ändern, daß die moderne Literatur eine moderne Poetik verlangt, daß, gegen die herrschenden Regeln zu verstoßen, nicht bedeutet, daß man ohne alle Regeln arbeite und sich nicht einem höheren Gesetz unterwerfe, daß die Natur die Gesetze geben, nicht empfangen müsse, daß die Gesetze der drei Einheiten ebenso lächerlich seien, als ob man einem Maler verbieten wollte, eine große Landschaft auf eine kleine Leinwand zu malen; daß das Gefallen, der Geschmack, die Billigung der Leser und Zuschauer in letzter Linie entscheiden, daß trotz allen Regeln des Kontrapunktes das Ohr allein der wahre Richter in der Musik sei, solche und ähnliche Behauptungen finden wir bei den spanischen Kritikern jener Zeit in Fülle. Einer dieser Kritiker Franzesco de la Barreda (1622) sprach sogar sein Mitleid mit den starken Geistern Italiens aus, die durch die Regeln, die sie von allen Seiten einschränken, eingeschüchtert und erniedrigt (temerosos y acobardados) seien;[2]) und er hatte ganz recht: Torquato Tasso bleibt ein beklagenswertes und denkwürdiges Beispiel dieser Erniedrigung. Lope de Vega schwankte zwischen praktischer Vernachlässigung und theoretischer Hochachtung, und er entschuldigt sein praktisches Vorgehen mit der Notwendigkeit, den Geschmack des Publikums befriedigen zu müssen, das seine theatralische Belustigung bezahle: „Wenn ich meine Komödien schreibe," sagt er, „dann schließe ich die strengen Lehrmeister mit sechs Schlüsseln ab, damit sie mich nicht tadeln können." „Die Poetik sagt Wahrheiten, die das unwissende Volk nicht annimmt:" mögen also die Vorschriften vergehen, wenn wir gezwungen sind, sie zu verletzen![3]) Aber einer seiner Zeitgenossen und Verteidiger bemerkte (1616), daß, wenn Lope „an vielen Stellen seiner Schriften sage, daß er die antike Kunstlehre nur deshalb nicht beachte, weil er sich dem Geschmack des gemeinen Volkes fügen müsse . . . er dies nur aus natürlicher Bescheidenheit sage und damit die unwissende Bosheit nicht der Anmaßung zuschreibe, was poetische Vollkommenheit sei."[4])

---

[1]) Menendez y Pelayo, a. a. O. III. I. 174—75. (I. Aufl.)

[2]) A. a. O. III. 468. (II. Aufl.)

[3]) Siehe die bekannten Verse der Arte nuevo de hacer comedias (1609) ed. Morel Fatio, S. 40—41, 138—40, 157—58.

[4]) Menendez y Pelayo, a. a. O., III., 459.

Giambattiſta Marino

Auch Giambattiſta Marino proteſtierte: „Ich behaupte von den Regeln mehr zu verſtehen, als alle Pedanten zuſammengenommen; aber die wahre Regel iſt, daß man die Regel zur rechten Zeit und am rechten Ort zu verletzen wiſſe, indem man ſich der herrſchenden Sitte und dem Geſchmack des Jahrhunderts anpaßt.“ [1]) Und im ſiebzehnten Jahrhundert, als das ſpaniſche Drama bekannt wurde und unſere Comedia del Arte aufkam, wurden Minturno, Caſtelveſtro und die anderen ſtrengen Traktatiſten des ſechzehnten Jahrhunderts „Antiquare“ genannt, wie z. B. bei Andrea Perrucci (1699), dem Theoretiker der improviſierten Komödie.[2]) Sforza Pallavicino tadelte die Verfaſſer der „Lehrbücher des ſchönen Stiles“, weil ſie „ihre Lehren zumeiſt auf dem Wege ſich bildeten, daß ſie durch ihre Unverſtändigkeit das in Betracht zögen, was an den Schriftſtellern Genuß bereite, anſtatt von der Vernunft zu lernen das, was von Natur aus einigen Affekten und Inſtinkten entſpreche, die der Schöpfer in die Seele der Sterblichen gepflanzt habe.“ [3])

G. V. Gravina

Eine Herausforderung zum Kampfe gegen die feſten Gattungen enthielt die „Abhandlung über den Endymion“ Gravinas (1691), in der er die „ehrgeizigen und engherzigen Vorſchriften“ der Rhetoren tadelt und ſehr ſcharfſinnig bemerkt: „Es kann kein Werk das Licht erblicken, das nicht ſogleich vor das Tribunal der Kritiker zur Unterſuchung geladen und zunächſt nach Namen und Herkunft befragt würde, dann wird alsbald die Verhandlung eingeleitet, welche die Juriſten die Vorverhandlung nennen, und es erhebt ſich zunächſt ein Streit über ſeinen Zivilſtand, ob es ein Gedicht, ein Roman, eine Tragödie oder Komödie ſei oder irgend einer anderen vorſchriftsmäßigen Gattung angehöre. Und wenn das Werk irgendwie von den Regeln abweicht ... dann verlangen ſie alsbald, daß es verbannt und für ewige Zeiten geächtet werde. Und doch, wie ſehr ſie auch ihre Ausſprüche herunterſchütteln und verbreiten mögen, werden ſie doch niemals all die mannigfachen Gattungen umfaſſen können, die die mannigfache und unaufhörliche Bewegung des Menſchengeiſtes

---

[1]) Marino, Brief an Girolamo Preti, „Lettere“, Venedig 1627 p. 127.

[2]) Dell' arte rappresentativa meditata e all' improviso, Neapel 1699, vergl. S. 47, 48, 65.

[3]) Trattato dello stile e del dialogo, 1646. Vorrede.

immer aufs neue erzeugt. Daher weiß ich nicht, warum man dieſe ungehörigen Schranken, die gegen die Größe unſerer Phantaſiegebilde errichtet worden, nicht wegräumen und ihr die Bahn öffnen ſollte, damit ſie ſich frei in jene gewaltigen Räume ergießen könne, in die einzudringen ſie befähigt iſt.“ Derſelbe Gravina ruft bei Beſprechung des „Endymion“ Guidis aus: „Ich weiß nicht, ob es eine Tragödie oder Komödie oder Tragikomödie oder ſonſt etwas iſt, was die Rhetoren ſich denken können. Es iſt eine Darſtellung der Liebe Dianas und Endymions. Wenn jene Worte ſich recht anſtrengen und ausdehnen, ſo werden ſie auch dieſes Werk in ihren Schoß aufnehmen können; wenn ſie ſich nicht ſo weit ausdehnen können, ſo wird man ein neues Wort dafür finden, denn auf einem Gebiete, das völlig gleichgültig iſt, gibt man jedem jede Freiheit; wenn man kein Wort finden ſollte, ſo werden wir, weil ein Name fehlt, deswegen noch nicht auf ein ſo ſchönes Ding verzichten“.[1]) All dies klingt ganz modern: ſchade, daß es nicht von einer genügenden theoretiſchen Grundlage begleitet iſt, noch von einer umfaſſenden Reinigungsarbeit gefolgt: Gravina ſelbſt erörtert in einer ſpeziellen Abhandlung die Regeln des tragiſchen Genre.[2]) Auch Antonio Conti ſprach ſich gelegentlich gegen die Regeln aus, wobei er die Ariſtoteliſchen Regeln meinte.[3])

Fr. Montani

Gelegentlich der Polemiken, die das Werk Orſis gegen Bouhours erregte, ſchrieb der Graf Francesco Montani aus Peſaro 1705: „Ich weiß, daß es gewiſſe, unveränderliche, ewige Regeln gibt, die auf einer ſo geſunden Einſicht und einer ſo feſten und ſoliden Baſis der Vernunft gegründet ſind, daß ſie beſtehen werden ſolange das Menſchengeſchlecht beſteht. Aber ſolche Regeln, denen bei ihrer Unzerſtörbarkeit die Autorität zukommt, unſere Geiſter in allen Zeitläuften zu führen, gibt es ſo wenige, daß man ſie an der Naſe aufzählen kann, und es wäre höchſt ſonderbar, wie mir ſcheint, wenn man alle unſere neuen Werke alten Geſetzen, die längſt erloſchen und aufgehoben ſind, anpaſſen und nach ihnen behandeln wollte.“[4])

---

[1]) Discorso su l'Endimione (Opere italiane zit. Ausg.) II., 15—16.

[2]) Della tragedia 1715, ebenda, Band I.

[3]) Prose e poesie, Vorrede u. a. a. Stellen.

[4]) Orſi, Considerazioni, Auflage II, c. 8—9.

Kritik des achtzehnten Jahrhunderts

In Frankreich folgte auf den Rigorismus Boileaus die Rebellion Du Bos', der bemerkte, daß „die Menschen stets jene poetischen Werke, von denen sie ergriffen werden, denen, die nach den Regeln hergestellt sind, vorziehen werden“ [1]) und was ähnlicher Ketzereien mehr sind. De la Motte bekämpfte (1730) die Einheiten der Zeit und des Ortes und nahm als allgemeiner und wichtiger als die der Handlung „die Einheit des Interesses“ an.[2]) Auch Batteux zeigt sich ziemlich frei in bezug auf die Regeln, und auch Voltaire, der gegen De la Motte schrieb und die drei Einheiten sogar für die „drei großen Gesetze des gesunden Menschenverstandes“ erklärte, hatte in seinem Essay über die epische Dichtung sehr kühne Ideen ausgesprochen; von ihm stammen die Aussprüche: „Tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux,“ und daß das beste Genre jenes sei, „qui est le mieux traité.“ Diderot war in mancher Hinsicht ein Vorläufer der Romantik, und neben ihm wäre noch Melchior Grimm zu erwähnen, der ihren Einfluß verspürte. In Italien wehte ein Hauch der Freiheit im achtzehnten Jahrhundert mit Metastasio, Bettinelli, Baretti und Cesarotti. Buonafede sagt in seiner „Epistel über die poetische Freiheit“, daß, wenn die Gelehrten „die epische Dichtung, die Komödie, die Ode definieren, es eigentlich so vieler Definitionen bedürfe, als es zufällig Werke und Verfasser gebe“.[3]) In Deutschland bekämpften zuerst die Schweizer die Regeln, indem sie sich wider Gottsched und seine Schule setzten.[4]) In England untersuchte unter anderen Home die Definitionen, durch welche verschiedene Kritiker das epische Gedicht von anderen Dichtungsformen zu unterscheiden versucht hatten, und sagte: „Es ist höchst unterhaltend, so viele profunde Kritiker auf der Jagd nach einem Dinge zu sehen, das nicht profund ist. Sie setzen nämlich als gegeben voraus — und zwar machen sie diese Voraussetzung ohne den Schatten einer Basis —, daß es ein präzises Kriterion geben müsse, das die epische Poesie von jeder anderen Dichtungsform unterscheide. Aber die literarischen Kompositionsformen gehen ineinander über wie die Farben: in den satten Nüancen sind sie leicht zu unterscheiden, aber sie sind so vieler Spielarten und so

---

[1]) Réflexions etc., Abschnitt XXIV.

[2]) Discours sur la tragédie, 1730.

[3]) Opuscoli di Agatopisto Cromaziano, Venedig 1797.

[4]) Danzel, Gottsched, S. 206 f.

verſchiedener Formen fähig, daß man niemals ſagen kann, wo die eine Art aufhört und eine andere beginnt".[1])

Die Romantik und die „reinen Gattungen" — Berchet — V. Hugo

Die literariſche Bewegung von der zweiten Hälfte des achtzehnten zur erſten des neunzehnten Jahrhunderts, von der Genieperiode in Deutſchland zur deutſchen, engliſchen, franzöſiſchen, italieniſchen und ſpaniſchen Romantik war eine Empörung gegen die einzelnen Regeln, eine nach der andern, und gegen die Regeln überhaupt. Es würde uns zu weit führen, wenn wir die verſchiedenen Schlachten, die in dieſem Kampfe geliefert wurden, oder auch nur ſeine wichtigſten Epiſoden erzählen, die Namen der beſiegten oder ſiegreichen Feldherren erwähnen und die Exzeſſe, denen die Sieger ſich hingaben, beklagen wollten. Auf den Trümmern der „reinen Arten" („genres tranchés"), die Napoleon, der ein Romantiker der Kriegskunſt und ein Klaſſiker in der Dichtkunſt war, bevorzugte,[2]) erhob ſich triumphierend das Drama, der Roman und alle die anderen „gemiſchten Arten"; auf den Trümmern der drei Einheiten wurde die „Einheit des Ganzen" („de l'ensemble") feſtgeſetzt. Italien hatte ſein Manifeſt gegen die Gattungen und Regeln in dem berühmten „halbernſten Brief des Griſoſtomo" von Berchet (1816), ſowie Frankreich das ſeine in der Vorrede zum „Cromwell" Victor Hugos (1827). Man ſprach nun nicht mehr von Gattungen, ſondern von der „Kunſt". Was aber ſoll die „Einheit des Ganzen" anderes ſein als eben die Bedingung der Kunſt ſelbſt, die immer ein „Ganzes", nämlich die Syntheſe, iſt? Was anderes jenes Prinzip, das Auguſt Wilhelm Schlegel aufſtellte und das Manzoni und andere Romantiker bei uns wiederholten, daß die Form der Kompoſition „organiſch ſein müſſe und nicht mechaniſch und aus der Natur des Gegenſtandes, aus ſeiner inneren Entwickelung ſich ergeben müſſe ... und nicht aus dem Aufdrücken eines Gepräges, das nur äußerlich und ſeinem Weſen fremd ſei"?[3])

Ihre Fortdauer in den philoſophiſchen Theorien

Man würde jedoch ſehr irren, wenn man glauben wollte, daß dieſe empiriſche Überwindung eine konſequente geweſen oder auch nur zu einer

[1]) Elements of criticism, III, 144—145 n.

[2]) Siehe das Geſpräch Napoleons mit Goethe bei Lewes, The life and works of Goethe. (Deutſche Überſ., Stuttgart 1883) II, 441.

[3]) Manzoni, Epistol. I, 355—356. Vergleiche Briefe über die Romantik, ebenda S. 293—299.

definitiven theoretiſchen Überwindung der Lehre von den Gattungen und Regeln geführt hätte. Dieſelben Schriftſteller die wir eben zitiert, geben, ſobald es ſich um die reine Theorie handelt, die Gattungen und Regeln keineswegs auf. Berchet nahm „vier Elementarformen“ (vier grundlegende Gattungen) der Poeſie an, die Lyrik, die Didaktik, die Epik und die Dramatik, wobei er der Poeſie nur das Recht gewahrt wiſſen wollte, „die Elementarformen in tauſenderlei Weiſen zu vereinigen und zu verſchmelzen“ [1]); Manzoni bekämpfte nur die Regeln, die „auf ſpeziellen Einzeltatſachen und nicht auf allgemeinen Prinzipien, auf der Autorität der Rhetorik und nicht auf der der Vernunft beruhten“ [2]). Selbſt De Sanctis konnte ſich in der Theorie nicht von der ziemlich vagen Auffaſſung befreien: „Die wichtigſten Regeln ſeien nicht die, die ſich jedem Inhalte anpaſſen, ſondern jene, die ihre Lebenskraft ex visceribus causae aus den Eingeweiden des Inhaltes ſchöpfen“ [3]). Und es iſt nun ein noch viel unterhaltenderes Schauſpiel als jenes, über das Home ſich luſtig machte, wenn man ſieht, wie den Einteilungen der Genres in der deutſchen Philoſophie alle Ehren der philoſophiſchen Deduktion zuteil werden; dies geſchah zum Teil aus der üblichen Laune jener Metaphyſiker, zum Teil auch, weil in ihren äſthetiſchen Syſtemen trotz der feierlich verkündeten Herrſchaft der myſtiſchen Idee der Intellektualismus fortlebte. Wir wollen nur zwei Schriftſteller zitieren, die gleichſam die zwei Endglieder einer Kette darſtellen, Schelling zu Beginn des Jahrhunderts (1803) und Hartmann an ſeinem Ende (1890).

Friedrich Schelling

In der Kunſtphiloſophie Schellings iſt ein eigener Abſchnitt der Konſtruktion der einzelnen poetiſchen Gattungen gewidmet. „Wenn man in hiſtoriſcher Reihenfolge vorgehen wollte,“ ſagt Schelling, „ſo müßte man der Epik den erſten Platz anweiſen, aber in der wiſſenſchaftlichen Reihenfolge gebührt der Lyrik der erſte Platz. Tatſächlich, wenn die Poeſie die Darſtellung des Unendlichen im Endlichen, ſo bedeutet die Lyrik, in der die Differenz, das Endliche, das Subjekt vorherrſcht, ihr erſtes Stadium, ſie entſpricht der erſten Potenz der idealen Stufenleiter, der Reflexion, dem Wiſſen, dem Bewußtſein, während das Epos der

[1]) Lettera di Grisostomo, in Opere ed. Cusani, S. 277.

[2]) Brief über die Romantik a. a. O., S. 280.

[3]) La giovinezza di Fr. de Sanctis, cap. XXVI—XXVIII.

zweiten Potenz, der Handlung, entſpricht.[1]) Im Epos, der Gattung der höchſten Objektivität (inſofern es Identität des Subjektiven mit dem Objektiven bedeutet) gibt es zwei Möglichkeiten: entweder die Subjektivität liegt im Objekt und die Objektivität im Dichter, oder die Objektivität liegt im Objekt und die Subjektivität im Dichter; aus der erſten Möglichkeit entſpringt die Elegie und das Idyll, aus der zweiten die didaktiſche Poeſie."[2]) Neben dieſe Differenzierungen der Epik ſetzt Schelling noch das romantiſche oder moderne Epos, das iſt die Ritterpoeſie, den Roman, die epiſchen Verſuche mit modernen Stoffen, wie die „Luiſe" des Voß, Goethes „Hermann und Dorothea" und ihnen gleichgeſtellt die Danteſche Komödie, die „eine epiſche Gattung für ſich bildet". Aus der höheren Einheit der Lyrik mit der Epik, der Freiheit mit der Notwendigkeit, entſteht die dritte Form, die Dramatik, die die Vereinigung der Gegenſätze in einem Ganzen darſtellt, „die höchſte Inkarnation des Weſens und des Dinges-an-ſich einer jeden Kunſt".[3])

E. von Hartmann

In Hartmanns „Philoſophie des Schönen" wird die Poeſie eingeteilt in Vortragspoeſie und Leſepoeſie. Die erſte zerfällt in Epik, Lyrik und Dramatik; die Epik in plaſtiſche Epik oder eigentlich epiſche Epik und in maleriſche Epik oder lyriſche Epik; die Lyrik in epiſche Lyrik, rein lyriſche Lyrik und dramatiſche Lyrik; die Dramatik in das lyriſche Drama, das epiſche und das rein dramatiſche Drama. Die zweite, die Leſepoeſie, zerfällt wieder in die vorherrſchend epiſche, lyriſche oder dramatiſche, mit den Einteilungen dritten Ranges in rührſelige, komiſche, tragiſche oder humoriſtiſche, und Poeſie, die in einem Zuge geleſen wird, wie die Novelle, oder die in mehrfachen Abſätzen geleſen, wie der Roman.[4])

Die Gattungen in den Schulen

Wenn auch frei von dieſen dialektiſchen Pirouetten, dieſen erhaben klingenden Banalitäten, führen die Einteilungen in verſchiedene Genres noch immer ihr Daſein in den literariſchen Lehrbüchern, die von Philologen und Literaten verfaßt werden, in den Schulbüchern Italiens, Frankreichs

---

[1]) Philoſophie der Kunſt, S. 639—645.
[2]) Ebenda S. 657—659.
[3]) Ebenda S. 687.
[4]) Philoſophie des Schönen, C. X, Abſchnitt 2.

und Deutſchlands. Und die Pſychologen und Philoſophen hören noch immer nicht auf, über die Äſthetik des Tragiſchen, des Komiſchen oder des Humoriſtiſchen zu ſchreiben.[1]) Es wäre ſchließlich noch zu erwähnen, daß Ferdinand Brunetière ſich offen zum Verteidiger der objektiven Exiſtenz der literariſchen Genres aufgeworfen hat und die Literaturgeſchichte als die Entwickelung der Arten betrachtet.[2]) Und dasſelbe Vorurteil macht, allerdings weniger offen dargelegt, noch mit gleicher wiſſenſchaftlicher Strenge angewendet, viele Literaturgeſchichten, auch italieniſche, unſicher.[3])

Wir ſtimmen in unſeren Schlußfolgerungen mit den radikalſten Verneinern der Regeln und Arten überein, glauben aber, daß es außerdem nötig iſt, dieſe Negation wiſſenſchaftlich zu beweiſen, und ein ſolcher wiſſenſchaftlicher Beweis iſt, ſoweit uns bekannt, in der Geſchichte der Äſthetik noch nicht erbracht worden. Wie man ihn unſeres Erachtens erbringen kann, haben wir bereits im theoretiſchen Teile unſeres Werkes geſagt.[4])

3

Die äſthetiſchen Theorien der einzelnen Künſte — Leſſing

Es wird gewöhnlich als ein beſonderes Verdienſt und ein Ruhm Leſſings gefeiert, daß er die Eigentümlichkeiten und unverrückbaren Grenzen jeder Kunſt erkannt habe. Aber ſein Verdienſt liegt nicht in dieſer Lehre, die an ſich ganz verfehlt iſt:[5]) es liegt darin, daß durch ſeinen Irrtum die Diskuſſion über einen ſehr wichtigen und bis dahin vernachläſſigten Punkt der Wiſſenſchaft eröffnet wurde. Nachdem Du Bos und Batteux einige Andeutungen gegeben, nachdem der Boden durch einige Schriften Diderots[6]) und Mendelsſohns[7]) und durch die umfangreichen Forſchungen Meiers und anderer Wolffianer über die „natürlichen und willkürlichen"

---

[1]) Siehe z. B. Volkelt, Äſthetik des Tragiſchen, München 1897; Lipps, Der Streit über die Tragödie uſw.

[2]) Siehe neben anderen Schriften: L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature, Paris 1890 u. f., und Manuel de l'histoire de la littérature française, ebenda 1898.

[3]) Croce, Per la storia della critica u. Storiografia letter., S. 23—25.

[4]) Siehe theoretiſchen Teil, S. 38—41.

[5]) Siehe theoretiſchen Teil, S. 107—111.

[6]) D. Diderot, Lettre sur les aveugles, 1799; Lettre sur les sourds et muets, 1751; Essai sur la Peinture, 1765.

[7]) M. Mendelsſohn, Briefe über Empfindungen, 1755; Betrachtungen, zit. 1757.

Zeichen[1]) vorbereitet worden, ſtellte ſich Leſſing zum erſtenmal klar und ernſtlich das Problem, welchen Wert in der Äſthetik die Unterſcheidung der verſchiedenen Künſte habe. Altertum, Mittelalter und Renaiſſance hatten die Künſte aufgezählt und ſich dabei nach den Namen des Sprachgebrauchs gerichtet; ſie hatten überdies eine Unzahl techniſcher Handbücher der einzelnen Künſte, der höheren wie der niederen, hervorgebracht; aber ſowohl bei Ariſtoxenos als bei Vitruv, bei Marchetto von Padua wie bei Cennino Cennini, bei Leonardo da Vinci, bei Leon Battiſta Alberti, bei Palladio wie bei Scamozzi würde man vergeblich nach dem Problem Leſſings ſuchen. Der Geiſt dieſer techniſchen Abhandlungen iſt ein völlig verſchiedener, kaum daß ſich leiſe davon ein Keim in den Vergleichen und Fragen nach dem Vorrang der Poeſie oder Malerei, der Malerei oder Bildhauerkunſt findet, wie ſie in einigen Kapiteln dieſer Bücher aufgeworfen wird, ein Thema über das viele geſprochen, unter denen Galilei zu erwähnen wäre.[2])

Die Grenzen der Künſte bei Leſſing — Künſte des Raumes und Künſte der Zeit

Leſſing kam zu ſeinen Unterſuchungen durch das Bedürfnis, die ſonderbaren Ideen Spencers über die enge Verbindung der Poeſie und Malerei bei den Alten, ſowie die des Grafen von Caylus zu widerlegen, der ein Gedicht für um ſo vortrefflicher hielt, zu einer je größeren Zahl von Bildern es den Maler anregte; allenfalls auch die Vergleiche zwiſchen Malerei und Poeſie zu kritiſieren, mit denen man die widerſinnigſten Regeln der Tragödie rechtfertigen wollte. Das „ut pictura poesis“, ein Ausſpruch, der das wirkſamſte Inſtrument für die Erkenntnis der gemeinſamen Natur aller Künſte und des nicht intellektuellen Charakters der Poeſie geweſen war, verwandelte ſich in dieſen täppiſchen Auslegungen in eine Verteidigung der intellektualiſtiſchen Willkür. Leſſing folgerte nun ſo: „Wenn es wahr iſt, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel und Zeichen gebraucht als die Poeſie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, dieſe aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unſtreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müſſen, ſo können nebeneinander geordnete Zeichen auch

---

[1]) Chr. Wolff, Psychol. empirica, §§ 272—312; Meier, Anfangsgründe, §§ 513—528, 708—735; Betrachtungen, § 26.

[2]) Brief an Lodovico Cardi da Cigoli vom 26. Juni 1612.

nur Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, ausdrücken, aufeinander folgende Zeichen aber nur Gegenstände, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen. Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei. Gegenstände, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie." Sicherlich, die Malerei kann eine Handlung darstellen, aber nur vermittelst der Körper, die sie vermuten lassen, und die Poesie stellt auch Körper dar, aber nur, indem sie sie vermittels der Handlungen andeutet. Wenn der Dichter vermittels der Sprache, also willkürlicher Zeichen, allerdings Körper beschreiben kann, so tut er das doch nur als Prosaschriftsteller; der wahre Künstler schildert Körper nicht anders als durch die Wirkung, die sie auf die Seele ausüben.[1]) In der Folge rektifiziert Lessing diese Unterscheidung ein wenig und erweitert sie zugleich und erklärt, daß Handlung oder Bewegung in der Malerei ein Zusatz sei, den unsere Phantasie mache, so daß z. B. die Tiere vor einem Bilde nur seine Unbeweglichkeit merkten. Er untersuchte auch die verschiedenen Kombinationen willkürlicher und natürlicher Zeichen, wie die der Poesie mit der Musik, in der die erstere der letzteren untergeordnet ist, der Musik mit dem Tanze, der Poesie mit dem Tanze, der Musik und Poesie mit dem Tanze (die eine Verbindung aufeinander folgender, hörbarer, willkürlicher Zeichen mit den entsprechenden sichtbaren sei); der Pantomime der Alten (der Verbindung aufeinander folgender, sichtbarer, willkürlicher Zeichen mit aufeinander folgenden, sichtbaren, natürlichen Zeichen), der Sprache der Stummen (der einzigen Kunst, die sich aufeinander folgender, sichtbarer willkürlicher Zeichen bedient) und endlich der „unvollkommenen" Verbindungen, gleich der der Malerei mit der Poesie. So wie nicht jede Verbindung der Sprache Poesie ist, so ist auch nicht jede Verbindung nebeneinander existierender, natürlicher Zeichen Malerei: auch die Malerei hat so wie die Sprache ihre Poesie. Und „prosaische" Maler sind jene, die aufeinander folgende Gegenstände darstellen, obgleich die Natur ihrer Zeichen die Koexistenz fordert; dann die Allegoriker, die von den natürlichen Zeichen einen willkürlichen Gebrauch machen, und jene, die das Unsichtbare oder Hörbare durch das Sichtbare darstellen wollen. Lessing, ganz vom

[1]) Laokoon, C. XVI—XX.

Begriffe der „Natürlichkeit“ der Zeichen befangen, geht so weit, daß er es für einen Fehler oder Mangel erklärt, wenn man Gegenstände im verkleinerten Maßstabe und nicht in natürlicher Größe male! Und er schließt mit den Worten: „Ich behaupte, daß nur die Bestimmung einer Kunst sein kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andere Künste ebensogut, wo nicht besser können als sie. Ich finde bei dem Plutarch ein Geheimnis, das dieses sehr wohl erläutert. ‚Wer,‘ sagt er, ‚mit dem Schlüssel Holz spellen und mit der Axt die Türe öffnen will, verdirbt nicht sowohl beide Werkzeuge, als daß er sich selbst des Nutzens beider Werkzeuge beraubt‘.“ [1])

Die Grenzen und Klassifikationen der Künste in der späteren Philosophie — Herder, Kant

Über dieses Lessingsche Prinzip der richtigen Grenzen oder der individuellen Natur jeder Kunst arbeiteten die späteren Philosophen, die, ohne das Prinzip selbst je in Diskussion zu ziehen, sich bemühten, die Künste zu klassifizieren und in Gruppen zu ordnen. Herder vertiefte die Forschungen Lessings in einzelnen ihrer Teile in seinem Fragment über die Plastik 1769.[2]) Heydenreich (1790) handelte ausführlich von den Grenzen der sechs Künste, Musik, Tanz, bildende Künste, Gartenkunst, Poesie und darstellende Kunst; und er bekämpfte den clavecin oculaire des Père Castel, der in Verbindung von Farben bestand, die genau so wirken sollten wie die reinmusikalischen Töne durch Harmonie und Melodie.[3]) Kant behalf sich mit der Analogie des redenden Menschen und teilte die Künste ein nach Wort, Gebärde und Ton, also in Wortkünste, bildende Künste und Künste des Spieles der Empfindungen (Mimik und Koloristik).[4])

Schelling, Solger

Schelling unterschied die künstlerische Identität, je nachdem sie im Erguß des Unendlichen im Endlichen oder des Endlichen im Unendlichen bestand: die ideale Kunst oder die reale Kunst, die Poesie oder die Kunst

---

[1]) Laokoon ed. Blümner, Nachlaß D., S. 461.

[2]) Plastik, einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume, 1778. (Deutsche Nationalliteratur, Band LXXVI, III. Teil, Abschn. 2.

[3]) System der Ästhetik, S. 154—236.

[4]) Kritik der Urteilskraft, § 51.

im engeren Sinne. Zur realen Gruppe gehören die bildenden Künste, wie die Musik, die Malerei, die Plastik, welch letztere auch die Architektur, das Basrelief und die Bildhauerkunst einschließt. Ihnen entsprechen in der idealen Gruppe die drei Formen der Poesie, Lyrik, Epik und Dramatik.[1]) Mit ähnlicher Methode stellte Solger neben die Poesie als die universelle Kunst die Kunst im engeren Sinne, die entweder symbolisch ist, Skulptur, oder allegorisch, die Malerei; in beiden Fällen bestünde die Einheit von Körper und Gedanke; nähme man die Körperlichkeit ohne Begriff, so habe man die Architektur, nähme man den Begriff allein ohne Materie, so erhalte man die Musik.[2]) Für Hegel vereinte die Poesie die beiden Extreme der bildenden Künste und der Musik.[3])

Schopenhauer, Herbart

Schopenhauer warf, wie wir bereits früher angedeutet, die gewohnten Schranken der einzelnen Künste um, um sie in neue Gruppen nach den Ideen, die sie darstellen, zu ordnen.[4]) Herbart behielt die beiden Lessingschen Gruppen, der gleichzeitigen und der nacheinander folgenden Künste, bei, indem er hinzufügte, daß die ersteren die seien, „die sich von allen Seiten zeigen", die letzteren diejenigen, „die etwas in Halbdunkel stellen, kein vollständiges Nachsuchen gestatten". Die erste Gruppe bestehe aus der Architektur, der Kirchenmusik und der klassischen Poesie, die zweite aus der Gartenkunst, der Malerei, der Unterhaltungsmusik und der romantischen Poesie! Unerbittlich zeigt er sich gegen diejenigen, die in einer Kunst den Gipfelpunkt der anderen suchen und die Musik für eine Art Malerei halten, die Malerei aber für Poesie, die Poesie für eine hohe Plastik und die Plastik für eine Art ästhetischer Philosophie.[5]) Andererseits aber gibt er zu, daß ein konkretes Kunstwerk, ein Gemälde z. B., malerische, poetische und andere Elemente verschiedener Natur enthalten könne, die durch die Geschicklichkeit des Künstlers fest zu einem Ganzen vereinigt sind.[6])

---

[1]) Philosophie der Kunst, S. 370—371.
[2]) Vorlesungen über Ästhetik, S. 257—262.
[3]) Ebenda, Band III.
[4]) Siehe oben S. 294 fg.
[5]) Schriften zur praktischen Philosophie, Werke VIII, 12.
[6]) Einleitung, § 110, S. 164—165.

Weiße, Zeising, Vischer

Weiße teilte die Künste in drei Triaden, in eine Nonarchie, die den neun Musen entsprechen sollte.[1]) Zeising machte eine Einteilung in Kreuzstellung: Erstens in bildende Künste (Architektur, Skulptur, Malerei), in musikalische (Instrumentalmusik, Gesang und Poesie) und mimische (Tanz, Gesangesmimik, Darstellungskunst); und zweitens in makrokosmische (Architektur, Instrumentalmusik und Tanz), mikrokosmische (Skulptur, Gesang, Gesangesmimik) und historische (Malerei, Poesie und Darstellungskunst).[2]) Vischer klassifizierte sie nach den drei Formen der Phantasie, der bildenden, der sensitiven und der poetischen, denen die objektiven Künste, Architektur, Plastik und Malerei, die subjektive Kunst, die Musik, und die objektiv-subjektive, die Poesie, entspreche.[3]) Gerber schlug vor, eine „besondere Sprachkunst" aufzustellen, die sich ebenso von der Prosa wie von der Poesie unterscheiden sollte und im Ausdruck der einfachen Gemütsbewegungen bestehen sollte: diese Kunst sollte der Plastik entsprechen im Schema Künste des Auges a) Architektur, b) Plastik, c) Malerei; Künste des Ohres a) Prosa, b) Sprachkunst, c) Poesie.[4]) — Ohne alle die anderen zahllosen und mannigfachen Klassifikationssysteme weiter zu erwähnen, wollen wir nur noch sagen, daß die neuesten die von Schasler und von Hartmann sind, die auch die Geschichte der Ästhetik geschrieben und die Versuche ihrer Vorgänger einer detaillierten Kritik unterzogen haben.

M. Schasler[5]) ordnet die Künste in zwei Gruppen, nach dem Kriterion der Gleichzeitigkeit und der Aufeinanderfolge. Die Künste der Gleichzeitigkeit sind: die Architektur, die Plastik, die Malerei, die der Aufeinanderfolge: die Musik, die Mimik, die Poesie. Wenn man diese Gruppen der Reihe nach durchgeht, so merkt man, wie die Gleichzeitigkeit, die zuerst vorherrscht, mehr und mehr der Aufeinanderfolge weicht, die in der zweiten Gruppe vorherrschend wird und die andere sich unterwirft, ohne sie jedoch vollkommen auszuschließen. Parallel mit dieser Einteilung läuft eine zweite nach dem Verhältnisse des idealen und materiellen Elementes in jeder Kunst, der Bewegung und der Ruhe. Von der Architektur,

---

[1]) Hartmann, Deutsche Ästhetik seit Kant, 539—540.
[2]) Ebenda S. 547—549.
[3]) Ästhetik §§ 404, 435, 437, 838 usw.
[4]) Gustav Gerber, Die Sprache als Kunst, Bromberg 1871—1874.
[5]) Schasler, Das System der Künste (II. Auflage, Leipzig-Berlin 1881).

die „materiell die ſchwerſte, geiſtig die leichteſte aller Künſte“ iſt, gelangt man bis zur Poeſie, in der das Verhältnis umgekehrt iſt. Es entſtehen dann ſeltſame Analogien zwiſchen den Künſten der erſten und der zweiten Gruppe; der Architektur entſpricht die Muſik, der Plaſtik die Mimik, der Malerei mit ihren drei Gattungen, Landſchaft, Genre und Hiſtorie, die Poeſie mit ihren drei Formen, der Lyrik (und Deklamation), der Epik (und Rhapſodik), der Dramatik (und der Darſtellungskunſt).

Eduard von Hartmann

Hartmann[1]) teilt die Künſte in Künſte der Wahrnehmung und Künſte der Phantaſie ein. Die erſteren unterliegen der Dreiteilung in Künſte des Raumes oder ſichtbare Künſte (Plaſtik und Malerei), in Künſte der Zeit oder hörbare (Inſtrumentalmuſik, Mimik der Sprache, Geſangesvortrag) und in Raum- und Zeitkünſte oder mimiſche (Pantomime, Tanzmimik, Schauſpielkunſt, Operngeſang). Die Künſte der Phantaſie haben nur eine einzige Art: die Poeſie. Ausgeſchloſſen bleiben die Architektur, die dekorativen Künſte, die Gartenkunſt, die Kosmetik, die verſchiedenen Proſagattungen, die alle als unfreie Künſte betrachtet werden.

Die höchſte Kunſt — Richard Wagner

Gleichzeitig mit dieſen Forſchungen nach der rechten Einteilung der Kunſt führen dieſelben Philoſophen auch eine andere nach der „höchſten Kunſt“ weiter, und der eine ſieht ſie in der Poeſie, ein anderer in der Muſik, ein dritter in der Skulptur, andere endlich in der Verbindung der Künſte, beſonders in der Oper, der Theorie entſprechend, die bereits im achtzehnten Jahrhundert verkündet,[2]) im neunzehnten Jahrhundert von Richard Wagner vertreten und entwickelt wurde.[3]) Einer der letzten von denen, die die Frage erörterten, ob die einfachen oder die kombinierten Künſte größeren Wert hätten, behauptet, daß den einfachen als ſolchen eine gewiſſe Vollkommenheit zukomme, daß aber den kombinierten eine größere zuzuſprechen ſei, trotz den Kompromiſſen und gegenſeitigen Konzeſſionen, zu denen ſie durch die Vereinigung genötigt würden; daß aber dennoch die einzelnen, von einem anderen Standpunkte betrachtet, einen größeren Wert hätten und daß ſchließlich zur Verwirklichung des Be-

[1]) Philoſophie des Schönen, C. 9 und 10.
[2]) Z. B. von Sulzer, Allgemeine Theorie beim Worte Oper.
[3]) Richard Wagner, Oper und Drama, 1851.

griffes der Kunst die einen wie die anderen nötig seien.[1]) Welch ein Aufwand an Dialektik, um zu einem so nichtssagenden Resultate zu gelangen!

Lotze gegen die Klassifikation

Die Willkürlichkeit, Leerheit und Kindlichkeit solcher Fragen und Einteilungen springt in die Augen; ja sogar manche metaphysische Philosophen sahen das ein. Lotze schrieb: „es ist schwierig zu sagen, was denn eigentlich diese Versuche nützen und wem? Die Einsicht in die Natur und Gesetze der einzelnen Künste werden nur wenig durch die Angabe der systematischen Stelle gefördert, an welche sie verwiesen werden." Er bemerkt, daß im wirklichen Leben die mannigfachsten Zusammenhänge zwischen den Künsten erkennbar sind, aber keine systematische Gruppierung gestatten, während man im Reiche des Gedankens so viele Gruppierungen ausdenken könne, als man eben wolle, und er entschloß sich endlich seinerseits für eine der möglichen Einteilungen, nicht weil sie die einzige, sondern weil sie die bequemste wäre. Es war die, welche mit der Musik begann „als die Kunst freier Schönheit, die nur durch die Gesetze ihres Materiales, aber nicht durch Bedingungen einer bestimmten Aufgabe der Zweckmäßigkeit oder der Nachahmung beschränkt ist, mit der Architektur fortgesetzt, die nicht frei mit den Formen spielt, sondern sie in den Dienst eines bestimmten Zweckes beugt und so weiter zur Plastik, Malerei, Poesie kommt und die geringeren Künste beiseite läßt, die nicht neben die anderen gestellt werden können, da sie unfähig sind, die Totalität des geistigen Lebens auch nur annähernd auszudrücken."[2]) Ein neuer französischer Kritiker, Basch, erhöht die Dosis: ist es notwendig, erst zu beweisen, daß es eine absolute Kunst, die sich nach, ich weiß nicht was für immanenten Gesetzen differenziert haben sollte, nicht gibt? Das, was existiert, sind nur die Formen der einzelnen Künste oder vielmehr nur die Künstler, die versucht haben, so gut wie sie konnten, je nach den materiellen Mitteln, über die sie verfügten, das Ideal, das in ihren Seelen erklang, zur Darstellung zu bringen. Um zu einer Einteilung der Künste zu kommen, darf man nicht von der Kunst an sich, sondern muß vom Künstler ausgehen. Und Basch gibt eine Einteilung „nach den drei Hauptarten der Einbildungskraft, der des Gesichtes, der Bewegung und

[1]) Gustav Engel, Ästhetik der Tonkunst, 1884; siehe auch Hartmann, Deutsche Ästhetik seit Kant, S. 579—580.

[2]) Lotze, Geschichte der Ästhetik, S. 458—460; vergleiche auch S. 445.

des Gehöres"; und er unterläßt es auch nicht, uns seine höchste Kunst zu nennen, die für ihn die Musik ist.[1])

M. Schasler gegen Lotze

So wenig Sympathie wir auch für das ästhetische System Schaslers haben, so können wir ihm doch in seinem lebhaften Widerspruch gegen die Kritik Lotzes, in seinem Protest gegen das Prinzip der Gleichgültigkeit und der Bequemlichkeit, auf das Lotze sich stützt, nicht unrecht geben und auch nicht, wenn er sagt, „daß gerade die Gliederung der Künste als der wahre Prüfstein und Gradmesser für den wissenschaftlichen Wert eines ästhetischen Systemes zu betrachten ist, da in ihr sich alle theoretischen Fragen zu einer konkreten Lösung zusammendrängen".[2])

Widerspruch bei Lotze

Lotze hat sich gerade im unrichtigen Moment seiner naturwissenschaftlichen Studien erinnert. Das Prinzip der „Bequemlichkeit", ausgezeichnet für die approximativen Klassifikationen in der Botanik und Zoologie, ist in die Philosophie eingeführt ein Skandal. Welches ist die gemeinsame Voraussetzung, die Lotze mit Schasler und den anderen Ästhetikern teilt? Das Lessingsche Prinzip von der Konstanz der Begrenzung und der individuellen Natur jeder Kunst. Die Richtigkeit dieses Prinzips vorausgesetzt, auch vorausgesetzt, daß die Künste keine empirischen Begriffe, sondern präzise, ästhetische Begriffe seien, wie darf man sich da der philosophischen Forderung entziehen, das Verhältnis dieser Begriffe untereinander festzustellen, sie in Gruppen zu ordnen, unter einander einzuteilen, neben einander zu stellen oder aus einander abzuleiten? Was hat die „Bequemlichkeit" hier überhaupt zu suchen? Schasler hat recht, und er sagt vielleicht auch ganz richtig, daß die Einteilung der Künste den wissenschaftlichen Wert der ästhetischen Systeme am besten zeigt; gerade darum ist ja das System Schaslers so schlecht, weil seine Einteilung ohne Zweifel so schlecht ist! Es war das Prinzip selbst, das Lessing aufgestellt hatte und das die Kritik hätte angreifen und beseitigen müssen, um all diesen wahnsinnigen Versuchen den Boden unter den Füßen wegzuziehen. Das Prinzip beibehalten und die Notwendigkeit einer Einteilung leugnen, wie Lotze es tut, ist ein Widerspruch. Aber wer unter so vielen Ästhetikern

[1]) Essai critique sur l'esth. de Kant, S. 489—496.

[2]) Das System der Künste, S. 47.

hat den Einfall gehabt, die wissenschaftliche Grundlage der Unterscheidungen noch einmal zu untersuchen und in Erwägung zu ziehen, die Lessing in seiner feinen und eleganten Prosa verkündet hatte? Wer von ihnen allen hat die Wahrheit erkannt, die Aristoteles in einem Augenblick aufblitzte, als er es ablehnte, den Unterschied zwischen Poesie und Prosa in einem so äußerlichen, physischen Moment wie dem Metron zu suchen?[1])

Zweifel bei Schleiermacher

Schleiermacher scheint der einzige gewesen zu sein oder jedenfalls einer von den ganz wenigen, die die Schwierigkeit des Problems ahnten. Aber seine Ansichten über das Thema sind schwankend und unsicher. Er will vom allgemeinen Begriff der Kunst ausgehen, um ihre verschiedenen Formen als notwendig daraus abzuleiten, und er findet in der künstlerischen Tätigkeit zwei Seiten, das „gegenständliche" Bewußtsein und das „unmittelbare" Bewußtsein. Die Kunst liegt weder ganz in dem einen, noch ganz in dem anderen: das „unmittelbare" Bewußtsein, das die „Vorstellung" ist, läßt die Mimik und die Musik entstehen; das „gegenständliche" Bewußtsein, das das Bild ist, die bildenden Künste. Sowie er aber an die Analyse eines konkreten Bildes geht, findet er das unmittelbare und das gegenständliche Bewußtsein untrennbar verbunden; „und so sind wir," sagt er, „auf etwas ganz Entgegengesetztes gekommen, nämlich, daß wir die Künste in einer vereinigenden Beziehung zueinander betrachten." Und auch die traditionelle Einteilung in gleichzeitige Künste und Künste der Aufeinanderfolge scheint ihm nicht stichhaltig: „Genauer betrachtet, verschwindet dieser Unterschied ganz." Auch in der Architektur und in der Gartenkunst ist die Betrachtung eine aufeinanderfolgende, und gerade in den Künsten der Aufeinanderfolge, wie die Poesie, ist es die Koexistenz und die Gruppierung, auf die es ankommt. „Der Unterschied ist daher, von beiden Seiten angesehen, doch nur ein fließender, und der Gegensatz bedeutet nichts weiter als dies, daß alles Auffassen ebenso wie alle Produktivität immer ein Sukzessives ist, daß aber so, wie wir uns das Verhältnis von beiden denken, wo das Kunstwerk als ein Gegebenes und Aufzufassendes erscheint, beides zusammen sein muß: das Zugleichsein, das ist das eine wahre Einheit Sein, und das Sukzessivsein, das heißt das in einer Reihe von Momenten nur Hervorzubringende und Aufzufassende." Und an einer anderen Stelle

[1]) Poet. c. 1.

sagt er: „Die Wirklichkeit der Kunst als äußere Erscheinung sei bedingt durch die im physischen und leiblichen Organismus begründete Art und Weise, wie überhaupt Innerliches äußerlich werden kann, und hieraus hätten sich die verschiedenen Künste ergeben ... das Gemeinsame in diesen Tätigkeiten war aber nicht das Äußerliche, sondern dies war das Trennende im Bilde. ...“ Wenn wir diese Bemerkung mit ihrer klaren und reinlichen Unterscheidung zwischen dem ästhetischen Vorgang und dem, was man Technik nennt, besonders betrachten wollten, so wäre es leicht daraus zu folgern, daß Schleiermacher die Einteilungen der einzelnen Künste als ästhetisch unzulässig betrachtet. Aber Schleiermacher zieht diese logische Schlußfolgerung nicht, er fährt fort zu schwanken. Auch in der Poesie erkennt er die Untrennbarkeit des subjektiven und objektiven Elementes, des musikalischen und figurativen. Und dennoch bemüht er sich, Definitionen und Abgrenzungen der Malerei gegenüber der Skulptur und Architektur zu finden und dergleichen. Bisweilen denkt er sogar an eine Vereinigung der verschiedenen Künste, die erst die vollständige Kunst ergeben sollte. In der Anordnung seiner Vorlesungen bedient er sich einer Einteilung in Begleitungskünste (Mimik und Musik), bildende Künste (Architektur, Gartenkunst, Malerei, Skulptur) und Poesie.[1]) Wie nebelhaft, ungenau und widerspruchsvoll sich Schleiermacher auf diesem Gebiet auch zeigen mag, so gebührt ihm dennoch das große Verdienst, daß er zuerst daran gezweifelt, ob die Lessingsche Theorie auch begründet sei, und sich die Frage gestellt, mit welchem Recht man in der Kunst überhaupt einzelne Künste unterscheide.

4

Die ästhetische Theorie des Schönen in der Natur

Schleiermacher leugnete entschieden die Existenz „des Schönen in der Natur“ und pries Hegel, daß er diese Negation zuerst ausgesprochen.[2]) Wir wollen hier nicht wiederholen, daß Hegel dieses Lob durchaus nicht verdiente, da seine Verneinung mehr eine solche in Worten als eine tatsächliche war, müssen aber die Bedeutung des Schleiermacherschen Satzes betonen, soweit derselbe sich gegen die Existenz einer „objektiven natür-

[1]) Vorlesungen über Ästhetik, 11, 122—129, 137, 143, 151, 167, 172, 284—286, 487—488, 508, 635.

[2]) Siehe oben S. 330.

lichen Schönheit, die nicht vom menschlichen Geist hervorgebracht würde", wendete. Die Theorie vom Schönen in der Natur im metaphysischen Sinne bedeutet nicht einen *speziellen Irrtum* der ästhetischen Wissenschaft, sondern bildet einen integrierenden Bestandteil einer *ganz allgemein* falschen und durch nichts zu rechtfertigenden Anschauung, die mit der Metaphysik selbst fällt, zu der sie gehört und deren Geschichte wir an ihrer Stelle berichtet haben.[1])

Der von Schleiermacher aufgestellte Satz hat jedoch seinerseits eine irrige Bedeutung, insofern er die Undenkbarkeit *ästhetischer Reproduktionen*, die durch *natürliche* Erscheinungen angeregt wurden, in sich schließt.[2]) Zur Widerlegung dieses Satzes bedarf es nur der Beobachtung der Phänomena, von denen die Wahrnehmung der Natur begleitet ist. Es ist bekannt, daß das historische Studium des „Naturgefühles" besonders durch Alexander v. Humboldt und zwar durch die Dissertation, die sich im zweiten Bande seines „Kosmos" befindet[3]), befördert wurde; seine Forschungen wurden neben vielen anderen insbesondere von Laprade und Biese, fortgesetzt.[4]) Vischer vollzog in der Selbstkritik seiner Ästhetik den Übergang von der Metaphysik des Naturschönen zu seinem psychologischen Verständnis. Er erkannte, daß er den berühmten Abschnitt seines ersten ästhetischen Systemes über das Schöne in der Natur beseitigen und ihn mit dem Abschnitt über die Phantasie verschmelzen mußte; Abhandlungen gleich der, die er zuerst ausgeführt hatte, gehören nicht in die ästhetische Wissenschaft: es sind Werke, die aus Zoologie, Phantasterei, Gefühl und Humor zusammengesetzt sind, Monographien gleich denen des Dichters G. G. Fischer über das „Leben der Vögel" oder die „Ästhetik der Pflanzenwelt" Bratraneks.[5]) Hartmann als Erbe der alten Metaphysiker tadelt Vischer für die Ausscheidung dieses Abteiles und behauptet, daß neben der von der menschlichen Phantasie in die Naturgegenstände „hineingelegten Schönheit" es eine formale und substantielle Schönheit der Natur gebe, die auf der Verwirklichung der im-

---

[1]) Ebenda S. 327—331.

[2]) Siehe theoretischen Teil, S. 92—95.

[3]) Das Naturgefühl nach Verschiedenheit der Zeiten und Volksstämme; Kosmos, II.

[4]) V. Laprade, Le sentiment de la nature avant le christianisme, 1866; et chez les modernes, 1867; Alfred Biese, Die Entwickelung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern, Kiel 1882—1884; Die Entw. des Naturgef. im Mittelalter und in der neuen Zeit, 2. Aufl., Leipzig 1892.

[5]) Kritische Gänge, V., 5—23.

manenten Ziele oder der „Ideen“ der Natur beruhe.[1]) Aber der Weg, wie ihn Vischer zuletzt gewiesen, ist der einzige, auf dem der Satz Schleiermachers eine Korrektur erfahren und gezeigt werden kann, in welchem Sinn von einer (ästhetischen) Schönheit der Natur überhaupt die Rede sein kann.

Theorie des ästhetischen Sinns

Daß es einen besonderen ästhetischen Sinn, daß es höhere Sinne gebe und daß das Schöne mit einigen Sinnen unter Ausschluß der anderen zu tun habe, ist bereits ein uralter Gedanke. Wir haben gesehen,[2]) daß bereits im „älteren Hippias“ Sokrates diese Lehre erwähnt, nach der „das Schöne das ist, was dem Gehör und dem Gesichtsinn gefällt“ (τὸ καλόν ἐστι τὸ δι ἀκοῆς τε καὶ ὄψεως ἡδύ). Und in der Tat, wie könnte man leugnen, daß schöne Menschen, Schmuckstücke, Bilder und Figuren uns gefallen, soweit wir sie mit den Augen sehen, und schöne Lieder, Stimmen, Musik, Reden und Gespräche, wenn wir sie mit den Ohren hören? Aber wir wissen auch, daß Sokrates selbst diese Theorie mit den beweiskräftigsten Argumenten widerlegte. Abgesehen von der Schwierigkeit, die sich daraus ergibt, daß es schöne Dinge gibt, die nicht aus Sinneseindrücken des Auges und des Ohres entstehen, und der anderen Schwierigkeit, daß sich kein Grund dafür finden läßt, aus dem Genusse dieser beiden Sinne eine besondere Klasse zu machen, die man von dem Genusse der übrigen Sinne trennt; so liegt vor allem die im strengen Sinn philosophische Einwendung vor, daß das, was dem Gesicht gefällt, dem Gehör mißfällt und umgekehrt; daher kann der Grund der Schönheit weder die Sichtbarkeit noch die Hörbarkeit sein: sie muß vielmehr etwas sein, was von beiden verschieden und ihnen gemeinsam ist (τὸ κοινὸν τοῦτο).[3]) Die Frage wurde vielleicht nie wieder mit solchem Scharfsinn und Ernst untersucht, wie es in diesem Platonischen Dialoge der Fall ist. Im achtzehnten Jahrhundert erklärte Home, daß die Schönheit mit dem Gesichtsinn zu tun habe, und die Eindrücke der anderen Sinne wohl angenehm, aber nicht schön sein können. Nichtsdestoweniger schied er den Gehör- und den Gesichtsinn als „höhere“ Sinne von denen des Gefühls, des Geschmacks und des Geruchs; diese letzteren sind lediglich körperlich, die ersteren raffinierter und geistiger. Sie gewähren Genüsse,

[1]) Deutsche Ästhetik seit Kant, S. 217—218; Vergl. Philosophie des Schönen, II. C. 7.

[2]) S. oben S. 158.

[3]) Hippias maior, stellenweise.

die niedriger ſind als die des Intellekts, aber höher ſtehen als die organiſchen. Würdige, erhabene, ſüße, mäßig erheiternde Genüſſe, die ebenſo weit vom Taumel der Leidenſchaften wie von der Schlaffheit der Indolenz entfernt ſind, die ſo recht dazu geeignet ſind, den Geiſt neu zu beleben und zu beruhigen.[1]) Herder, den Anregungen der bereits oben erwähnten Schriften Diderots und anderen von Rouſſeau und Berkeley folgend, verteidigte die Wichtigkeit des Taſtſinns in der Plaſtik: Der dritte Sinn und der am wenigſten erforſchte, und der vielleicht zuerſt erforſcht werden ſollte, iſt das Gefühl, das unter die groben Sinne verwieſen worden iſt. Aber ſo wie das Gefühl nichts von Oberflächen und Farben weiß, ſo weiß das Geſicht nichts von Formen und Geſtalten. Daraus folgt, daß das Gefühl doch kein gar ſo grober Sinn ſein kann, weil es im eigentlichen Sinn das Organ jeder Empfindung von anderen Körpern iſt und daher ein weites Gebiet reicher und feiner Begriffe unter ſich hat. So wie die Oberfläche zum Körper, ſo und nicht anders verhält ſich das Geſicht zum Gefühl; und es iſt nur eine gewohnte Abkürzung, zu ſagen, daß wir die Körper ſehen ſo wie die Oberflächen und daß wir mit den Augen zu ſehen glanben, was wir in Wirklichkeit in unſerer Kindheit nur ganz allmählich durch das Gefühl erlernt haben. Jede Formenſchönheit, jede Körperſchönheit iſt keine Vorſtellung des Geſichtſinns, ſondern des Taſtſinns.[2]). Von den drei äſthetiſchen Sinnen Herders, dem Geſichtſinn für die Malerei, dem Gehörſinn für die Muſik und dem Taſtſinn für die Skulptur kehrte Hegel zu den zwei althergebrachten zurück, indem er ſagte: „Das Sinnliche der Kunſt bezieht ſich nur auf die beiden theoretiſchen Sinne des Geſichts und Gehörs, während Geruch, Geſchmack und Gefühl vom Kunſtgenuß ausgeſchloſſen bleiben, denn Geruch, Geſchmack und Gefühl haben es mit dem Materiale als ſolchen und den unmittelbar ſinnlichen Qualitäten desſelben zu tun; Geruch mit der materiellen Verflüchtigung durch die Luft, Geſchmack mit der materiellen Auflöſung der Gegenſtände und Gefühl mit Wärme, Kälte, Glätte uſw. Aus dieſem Grunde können es dieſe Sinne nicht mit den Gegenſtänden der Kunſt zu tun haben, welche ſich in ihrer realen Selbſtändigkeit erhalten ſollen und kein nur ſinnliches Verhältnis zulaſſen. Das für dieſe Sinne Angenehme iſt nicht das Schöne der Kunſt.“[3]) Daß die Frage nicht ſo

[1]) Elements of criticism. Einleitung; vergl. auch c. 8.

[2]) Herder, Kritiſche Wälder (Werke IV, S. 47—58). Vergl. Kaligone (ebenda Bd. XXII, ſtellenweiſe) und das Fragment über die Plaſtik.

[3]) Vorleſ. über Äſthetik, I, S. 50—51.

leicht zu lösen sei, das fühlte wie gewöhnlich Schleiermacher sehr gut. Er verwirft vor allem die Unterscheidung der Sinne in „verworrene und klare"; er gibt als Hauptunterschied zwischen dem Gesicht- und Gehörsinn auf der einen und den übrigen Sinnen auf der anderen Seite zu, „daß diese gar keiner freien Tätigkeit fähig, sondern vielmehr das Maximum der Passivität sind, während jene einer Tätigkeit, die von ihnen ausgehe, fähig und, ohne affiziert zu sein, Gestalten und Töne zu produzieren imstande sind." Auge und Ohr sind nicht bloß Wahrnehmungsmittel, denn in diesem Falle gäbe es nicht eine ihnen angehörige Kunst, sondern sie sind zugleich auch Funktionen willkürlicher Bewegungen, die das Gebiet der Sinne erfüllen. Andererseits glaubt er, daß der Unterschied eher ein solcher des Grades und der Quantität sei und daß man auch den anderen Sinnen ein Minimum von Unabhängigkeit zuerkennnen müsse.[1]) Vischer behält die beiden ästhetischen Sinne bei, „freie Organe, die nicht weniger geistig als sinnlich sind" und die nichts mit der materiellen Zusammensetzung des Gegenstandes zu tun haben, sondern ihn als Ganzes bestehen und auf sich wirken lassen.[2]) Köstlin glaubt, daß die niederen Sinne nichts anschaulich vermitteln, das von ihnen getrennt wäre, daß sie nur unsere eigenen Modifikationen vermitteln. Dennoch seien Geschmack, Geruch und Gefühl nicht aller ästhetischen Bedeutung bar, indem sie die höheren Sinne unterstützten; denn ohne den Tastsinn könnte sich ein Bild auch dem Blicke nicht als hart, dauerhaft, fest zeigen, noch könnten sich ohne den Geruch gewisse Bilder als gesund und frisch darbieten.[3]) Wir lassen hier jene Meinungen außer Betracht, die auf metaphysischen oder sensualistischen Anschauungen beruhen[4]): die Sensualisten nehmen alle Sinne in den ästhetischen (d. h. hedonistischen) Vorgang auf; es genügt nur an den „gelehrten Kralik" zu erinnern, den Tolstoj in seinem Buch über die Kunst verspottet und der die „fünffachen" Künste des Geschmacks, des Geruchs, des Tastsinns, des Gehörs und des Gesichts aufzählt![5]) Die wenigen Zitate, die wir gebracht, genügen wohl, die Verlegenheiten zu zeigen, in welche die Qualifizierung der Sinne als „ästhetisch" die Denker gebracht hat, die dadurch sich gezwungen sehen,

[1]) Vorles. über Ästhetik, S. 92 f.
[2]) Ästhetik I, 181.
[3]) Ästhetik, S. 80—83.
[4]) S. z. B. Grant Allen, Physiological Aesthetics, C. IV u. V.
[5]) Tolstoj, Qu'est ce que l'art? p. 19—22. Kralik ist der Verfasser eines Buches „Weltschönheit", Versuch einer allgemeinen Ästhetik, Wien 1894.

entweder einen widersinnigen Unterschied zwischen einer Gruppe von Sinnen und der anderen zu machen, oder alle Sinne als ästhetisch anzuerkennen und jedem Sinneseindruck als solchen einen ästhetischen Wert zuzusprechen. Aus diesen Verlegenheiten gibt es keinen anderen Ausweg als durch die Erkenntnis der Unmöglichkeit, zwei Gruppen so völlig disparater Erscheinungen miteinander in Verbindung zu bringen, wie es die darstellende Form des Geistes auf der einen und die Konzeption bestimmter physiologischer Organe oder einer bestimmten Materie von Eindrücken auf der anderen Seite sind.[1])

Die Lehre von den Stilarten

Eine Abart der irrigen Lehre von den Literaturgattungen war die Theorie der Stilarten oder Formen (χαρακτῆρες τῆς φράσεως). Das Altertum stellte ihrer in der Regel drei auf, den „erhabenen, den mittleren und den mageren" Stil, eine Dreiteilung, die auf Antisthenes zurückzuführen scheint.[2]) Bisweilen trat an Stelle dieser Einteilung die in „subtilen, kräftigen und blütenreichen" Stil, oder sie wurde zu einer Vierteilung erweitert oder umgeändert, und die Benennung von historischen Ereignissen entnommen, als „attischer, asiatischer und rhodischer Stil". Im Mittelalter blieb dieselbe Dreiteilung im Umlaufe, die oft höchst sonderbar aufgefaßt wurde: der erhabene Stil, sagte man, handelt von Königen, Fürsten und Baronen, wie z. B. die Aeneis, der mittlere von Leuten des Mittelstandes, wie z. B. die Georgica, und der niedere Stil von Leuten niederen Standes, wie z. B. die Bucolica! Die drei Formen wurden dann auch „tragischer, elegischer und komischer" Stil genannt.[3]) Alle Rhetoriken der neueren Zeit behielten diese Kategorien bei: auch in der Blairs marschieren Stile auf, wie der breite, der konzise, der nervöse, gewagte, leise, elegante, blütenreiche und ähnliche. Heute spricht allerdings beinahe niemand mehr von ihnen. Immerhin ist jedoch bemerkenswert, daß 1818 der Italiener Melchiorre Delfico in seinem Buche „Über das Schöne" lebhaft die „so zahlreichen Stileinteilungen" und das Vorurteil kritisierte, „daß es so viele Stile geben könne." Er sagte: „Der Stil kann entweder gut oder schlecht sein" und fügt noch hinzu, daß der Stil für die Künstler nicht eine präventive Idee in ihrem Geiste, sondern eine

[1]) S. theoretischen Teil, S. 18—20.

[2]) Vergl. Vollmann, Rhetorik der Griechen und Römer, S. 532—534.

[3]) Comparetti, Virgilio nel med. ev. I. 172.

Konſequenz der Hauptidee oder jener Vorſtellung ſein müſſe, welche die ganze Erfindung und Kompoſition definiert.[1])

Die Lehre von den grammatikaliſchen Formen oder Redeteilen

Eine weitere Abart desſelben Irrtums iſt auch auf dem Gebiete der Linguiſtik „die Lehre von den grammatikaliſchen Formen oder „Redeteilen".[2]) Begonnen von den Sophiſten (die Einteilung der Namen in Gattungen wird dem Protagoras zugeſchrieben), fortgeführt von den Philoſophen, insbeſondere von Ariſtoteles und den Stoikern (erſterer kannte zwei oder drei Redeteile, die letzteren bereits vier oder fünf), wurde ſie von den Alexandriniſchen Grammatikern in der berühmten durch Jahrhunderte fortgeſetzten Kontroverſe zwiſchen den Analogiſten und Anomaliſten ausgearbeitet. Die Analogiſten wie Ariſtarch wollten die Logik in die ſprachlichen Vorgänge einführen, indem ſie Regelmäßigkeiten feſtſtellten, die in gewiſſer Weiſe der Konſtanz der logiſchen Vorgänge entſprechen ſollten. Das, was ſie nicht auf eine logiſche Form bringen konnten, das wurde einfach für eine „Abweichung" erklärt und ausgeſchieden: zur Bezeichnung ſolcher Abweichungen verwendeten ſie die Ausdrücke Pleonasmus, Ellipſe, Ennalage, Parallage, Metalepſis. Die Gewalt, die die Analogiſten der lebendigen Sprache und der der Schriftſteller antaten, war eine ſolche, daß jemand, wie Quintilian bemerkt, recht gut (non invenuste) ſagte, etwas anderes ſei es, lateiniſch und grammatikaliſch zu ſprechen („aliud esse latine aliud grammatice loqui.")[3]) Die Anomaliſten forderten die Sprache in ihrer Wirklichkeit und die Freiheit der phantaſtiſchen Bewegung für ſie zurück. Der Stoiker Chryſippus hatte eine Abhandlung verfaßt, in der er zeigte, daß ein und dieſelbe Sache (ein und derſelbe Begriff) durch verſchiedene Töne ausgedrückt werden kann und daß ein und derſelbe Ton verſchiedene Begriffe ausdrücken kann („similes res dissimilibus verbis et similibus dissimiles esse vocabulis notatas"). Anomaliſt war auch der herrorragende Grammatiker Apollonios Dyskolos, der die Metalepſis, die Schemata und die anderen Kunſtgriffe verwarf, mit denen die Analogiſten das erklärten, was in ihre Zirkel nicht paßte, und der auch bemerkte, daß ein Wort für ein anderes zu gebrauchen und einen Redeteil, wo ein anderer hingehörte,

[1]) Nuove ricerche sul Bello, c. X.
[2]) S. theoretiſchen Teil, S. 188 fg.
[3]) Inst. orat. I. 6.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

nicht eine grammatikaliſche Figur, ſondern ein Schnitzer ſei, ein Schnitzer, den man einem Dichter wie Homer nicht gut zumuten könnte. Aus dieſem Streit alſo ging die Grammatik hervor (τέχνη γραμματική), die das Altertum der neueren Zeit hinterlaſſen und die man mit Recht als ein Kompromiß zwiſchen den entgegenſetzten Richtungen des Analogismus und Anomalismus bezeichnet hat. Wenn die Flexionsregeln (κανόνες) der Forderung der Analogiſten entſprechen, ſo entſprechen ihre Ausnahmen wieder der der Anomaliſten. War ſie zuerſt eine „Lehre der Analogie", ſo wurde die Grammatik zuletzt als eine „Theorie der Analogie und Anomalie" (ὁμοίου τε καὶ ἀνομίου θεωρία) definiert. „Der richtige Sprachgebrauch", mit dem Varro die Streitfrage löſen wollte, iſt wie die meiſten Kompromiſſe nur der organiſierte Widerſpruch: etwas ähnliches wie der „notwendige Schmuck" in der Rhetorik oder die „Arten mit einiger Freiheit" der Literaturlehrbücher. Entweder die Sprache gehorcht dem Gebrauch (ſoll heißen der Phantaſie), dann folgt ſie nicht der Vernunft (ſoll heißen der Logik); oder ſie folgt der Vernunft und dann richtet ſie ſich nicht nach dem Gebrauch. Andere Analogiſten waren der Meinung, daß die Logik wenigſtens die einzelnen Arten und Unterarten beſtimme, aber die Anomaliſten wieſen nach, daß ſie auch mit dieſen nichts zu tun habe. Und Varro mußte zugeben, daß dieſes Gebiet ein ſehr ſchwieriges ſei: „Hic locus maxime lubricus est!"[1]) — Im Mittelalter genoß die Grammatik eine abergläubiſche Verehrung; manche Leute wollten ſogar in den acht Redeteilen eine göttliche Inſpiration entdecken und bemerkten: „Octavus numerus frequenter in divinis scripturis sacratis invenitur"; oder gar in den drei Perſonen des Verbums, deren Zweck ſei „ut, quod in Trinitatis fide credimus, in eloquiis inesse videatur!"[2]) Die Grammatiker der Renaiſſance und der ſpäteren Zeit, die über dieſe Fragen wieder nachzudenken begannen, trieben argen Mißbrauch mit den Ellipſen, den Pleonasmen, den Lizenzen, Anomalien und Ausnahmen. Erſt in der neueren Linguiſtik hat man begonnen, den Wert der Redeteile überhaupt in Zweifel zu ziehen (Pott, Paul und andere)[3]) Wenn ſie trotz alledem noch immer exiſtieren, ſo verdanken ſie das nur ihrem ehrwürdigen Alter, über das längſt vergeſſen worden iſt, daß ihr Urſprung ein

[1]) Vergl. für all dies die Werke von Lerſch und Steinthal, in denen die wichtigſten Texte ſich finden.

[2]) Comparetti, a. a. O. I. 169—170.

[3]) Pott in der bereits zitierten Einleitung zu Humboldt; Paul, Prinzipien der Sprachgeſchichte, c. XX: „Die Scheidung der Redeteile."

ganz illegitimer und wüſter und ihr Triumph nur durch die Kriegsmüdigkeit der Parteien zu erklären war, ſowie durch den Einfluß der empiriſchen und praktiſchen Grammatik.

Die Lehre der äſthetiſchen Kritik

Die Lehre von der Relativität des Geſchmacks iſt eine Form des Senſualismus, die den geiſtigen Charakter der Kunſt leugnet. Man findet ſie bei den Schriftſtellern faſt nie ſo aufrichtig und entſchieden, wie ſie ſich in dem Satze darſtellt: „De gustibus non est disputandum.“ Es wäre intereſſant feſtzuſtellen, wann dieſer Satz aufkam und was ſeine urſprüngliche Bedeutung war, und ob man mit gustibus anfänglich nur auf die Eindrücke des Gaumens anſpielen wollte. Sicher iſt, daß er im ſiebzehnten Jahrhundert bereits auf die äſthetiſchen Vorgänge angewendet wurde. Auch die Senſualiſten vermochten nicht, ſich einer totalen Relativität des Geſchmackes anzubequemen, und offenbar von einem dunklen Bewußtſein von der höheren Natur der Kunſt gewarnt, ſuchten ſie nach vermittelnden Ausdrücken. Ihre Qualen ſind wahrhaft mitleidswürdig. „Gibt es einen guten Geſchmack, der der einzig gute Geſchmack iſt?“ ſchrieb Batteux, „worin beſteht er? wovon hängt er ab? Entſpringt er aus dem Objekt oder aus dem Genie, das ſich an ihm verſucht? gibt es Regeln oder gibt es keine? Iſt der Geiſt ſein einziges Organ oder das Herz oder alle beide? Wie viele Fragen knüpfen ſich an dieſe ſo wohlbekannte Rubrik, die ſo oft behandelt und niemals noch völlig geklärt worden iſt?“ [1]) Home bietet ein Schauſpiel dieſer Schwierigkeiten. Über den Geſchmack kann man nicht ſtreiten, nicht nur über den des Gaumens, ſondern über den keines Sinns. Das ſcheint im höchſten Grade vernünftig und ſcheint doch auf der anderen Seite übertrieben. Aber wie die Grundlagen dieſes Satzes erſchüttern? Wie vermöchte man zu behaupten, daß einem Menſchen nicht gefallen ſollte, was ihm tatſächlich gefällt? Alſo iſt der Satz richtig. Aber nein, niemand, der Geſchmack hat, wird ſich dieſem Schluß unterwerfen. Man ſpricht von gutem Geſchmack und von ſchlechtem Geſchmack; ſind alſo die Urteile und Kritiken, die im Namen dieſer Entſcheidung ausgeſprochen werden, widerſinnig? ſind dieſe ſo häufigen Ausdrücke ſinnlos? Home behauptet ſchließlich die Exiſtenz eines gemeinſamen Muſtergeſchmacks (standard of taste), den er aus der Notwendigkeit des menſchlichen Zuſammenlebens und aus einem „End-

[1]) Batteux, Les beaux arts, II. Teil, S. 54.

zweck", wie er sagt, ableitet; denn wer würde, wenn es nicht einen einheitlichen Geschmack gäbe, sich Mühe geben, Kunstwerke hervorzubringen? Wer kostbare und elegante Gebäude, schöne Gärten und ähnliche Arbeiten herstellen wollen? Und er weist auch noch auf einen zweiten „Endzweck" hin, nämlich das Bedürfnis, die Bürger zu öffentlichen Schaustellungen zu vereinigen, die durch die Beschäftigungen und die sozialen Klassen getrennt und voneinander entfernt werden. Aber wie diesen „Mustergeschmack" feststellen? Neue Verlegenheit. So wie wir für die Regeln der Moral uns nicht bei den Wilden Rats erholen, sondern bei den Menschen vollkommenster Bildung, so wird man sich auch für den „Mustergeschmack" an jene wenigen wenden müssen, die nicht mit körperlichen und erniedrigenden Arbeiten beschäftigt sind, die „keinen verdorbenen Geschmack" haben, die nicht von den Lüsten verweichlicht sind, die von Natur aus einen „guten Geschmack" haben, und die ihn durch Erziehung und Lebensführung vervollkommnet haben; und wenn dann noch immer Streitigkeiten entstehen, dann wird man sich, um sie zu lösen, an die Prinzipien der Kritik halten müssen, die Home selbst im Verlaufe seines Buches festgestellt hat.[1]) Ähnliche Widersprüche und circuli vitiosi finden sich in dem „Essay über den Geschmack" Humes, der sich vergeblich bemüht, die charakteristischen Eigenschaften zu finden, die den Mann von Geschmack auszeichnen, dessen Urteil maßgebend sein soll und der, während er einerseits behauptet, daß die allgemeinen Geschmacksprinzipien der menschlichen Natur gleichförmig seien und meint, daß man die verschiedenen Verkehrtheiten und Unwissenheiten nicht beachten dürfe, dennoch zugibt, daß einige Geschmacksverschiedenheiten unversöhnbar, unüberwindlich und doch frei von Tadel seien.[2])

Die Widerlegung dieses Satzes läßt sich aber nicht, wie wir bereits dargelegt, aus dem anderen Satz schöpfen, der die Absolutheit des Geschmacks verkündet, indem er ihn ins Gebiet der „verstandesmäßigen Begriffe" verlegt. Dennoch wußte man sich nicht anders aus dem Sensualismus herauszufinden, als um in diesen Intellektualismus zu verfallen. Beispiele dieses Irrtums sind im achtzehnten Jahrhundert: Muratori, der einer der ersten war, die da behaupteten, es gebe ein „allgemeingültiges Schöne, dessen Gesetze die Poetik aufstelle"[3]); André,

[1]) Elements of criticism, III, c. 25.

[2]) Essays moral, political and literary (London [1862), c. 23. On the standard of taste.

[3]) Perfetta Poesia, Buch V, c. 5.]

der ſagte, daß „das Schöne in einem Kunſtwerk nicht das ſei, was infolge beſonderer Stimmungen der ſeeliſchen Kräfte und körperlichen Organe auf den erſten Blick der Einbildungskraft gefalle, ſondern was der Vernunft und Reflexion mit Recht gefalle, und zwar infolge ſeiner eigenen Trefflichkeit oder ſeiner Richtigkeit und, wenn der Ausdruck erlaubt iſt, durch ſeine innere Gefälligkeit";[1]) desgleichen Voltaire, der einen univerſellen Geſchmack annahm, der ein intellektueller ſein ſollte[2]); und ſo viele andere.

Gegen den intellektualiſtiſchen Irrtum nicht minder als gegen den ſenſualiſtiſchen erhob ſich Kant; da er aber das Schöne in einen transzendentalen Vorgang verſetzte, ſo vermochte auch er nicht die im phantaſtiſchen Sinn abſolute Natur des Geſchmacks zu entdecken.[3]) Die Nach-Kantiſche ſpekulative Philoſophie mißt der Frage keine Bedeutung bei. Der äſthetiſche Vorgang wurde für ſie eine Offenbarung, ein Wunder, und die Abſolutheit des Geſchmacks war, wie man wohl begreift, auf dem Wege des Wunders feſtgeſetzt.

Die Löſung, die in der Erkenntnis beſteht, daß man, „um ein Kunſtwerk zu beurteilen, ſich auf den Geſichtspunkt des Künſtlers im Augenblick der Produktion ſtellen müſſe" und daß „Urteilen dasſelbe wie Reproduzieren iſt", bahnte ſich einen langſamen Weg von den Prinzipien des achtzehnten Jahrhunderts, von denen wir eine erſte Andeutung in Italien in der bereits zitierten Schrift Francesco Montanis (1705) und in England in Alexander Popes „Eſſay über die Kritik" finden. „A perfect judge will read each work of wit — With the same spirit that its author writ," ſagte der letztere.[4]) Einige Jahre ſpäter erkannte Antonio Conti, was an Wahrem in der „règle du premier aspect" lag, die Terraſſon für die Beurteilung der Poeſie empfohlen hatte; nur glaubte er, daß dieſe Regel leichter auf die modernen Schriftſteller anwendbar ſei als auf die antiken. „Quand on n'a pas l'esprit prévenu, et que d'ailleurs on l'a assez pénétrant, on peut voir tout d'un coup, si un poète a bien imité son objet; car comme on connait l'original, c'est à dire les hommes et les moeurs de son siècle, on peut aisement lui confronter la copie, c'est à dire la poésie qui les imite." Wenn es ſich aber um die Beurteilung der alten Dichter handelt, iſt ein viel längerer Weg nötig. „Cette règle du premier aspect n'est presque

[1]) Essai sur le Beau, Abteilung III.

[2]) Essai sur le goût, a. a. O.

[3]) Siehe oben S. 268 fg.

[4]) Essay on criticism, 1711, II. Teil, Vers 233—234.

d'aucun usage dans l'examen de l'ancienne poésie, dont on ne peut pas juger qu'après avoir long temps réflechi sur la religion des anciens, sur leurs loix, leurs moeurs, sur leurs manières de combattre et d'haranguer, etc. Les beautés d'un poème, indépendantes de toutes ces circonstances individuelles, sont très rares, et les grands peintres les ont toujours évitées avec soin, car ils vouloient peindre la nature et non pas leurs idées." [1]) Am Ende des achtzehnten Jahrhunderts findet man sie bereits gehörig entwickelt von Heydenreich, der die Ansicht aussprach, daß der „philosophische Kunstkritiker selbst Genie für die Kunst haben müsse. Auf diese Forderung könne die Vernunft so wenig verzichten, wie sie dem Blinden nicht das Recht zusprechen kann, über Farben zu urteilen. Er darf allerdings nicht glauben, daß es ihm gelingen könnte, für die Anziehungskräfte des Schönen durch Vernunftschlüsse zugänglich zu werden, das Schöne müsse sich seinem Gefühl mit unwiderstehlicher Evidenz offenbaren: von ihrem Zauber ergriffen, darf die Vernunft gar nicht Zeit haben, eine Reihe von „warum" zu durchlaufen, die Wirkung muß durch eine unversehene und entzückende Besitzergreifung und Überwältigung des ganzen Wesens von Anfang an jede Frage nach Ursprung und Provenienz ersticken. Aber dieser Zustand fanatischer Bewunderung kann nicht lange dauern; die Vernunft muß zur klaren Empfindung ihrer selbst gelangen. Nun wendet sie ihre Blicke auf den Zustand, in dem sie sich beim Genusse des Schönen befand, der ihr in Erinnerung geblieben ist. . . ." [2]) In der romantischen Zeit wurde diese im gesunden Sinn impressionistische Ansicht die vorherrschende. Ihr schloß sich in Italien auch De Sanctis an.[3]) Dennoch wurde keine strenge wissenschaftliche „Theorie der Kritik" aufgestellt, weil eine solche Theorie eben eine genaue Erkenntnis nicht nur vom Wesen der Kunst, sondern auch vom wahren Verhältnis zwischen dem ästhetischen Vorgang und den physischen Reizmitteln der Reproduktion und den historischen Nebenumständen, die diese begleiten, zur Voraussetzung gehabt hätte.[4]) In neueren Zeiten ist sogar die Möglichkeit einer ästhetischen Kritik geleugnet worden, die man für eine lediglich individuelle und kapriziöse Meinung an sich erklärte und an deren Stelle man eine vorgeblich „historische Kritik" setzen wollte, die man besser eine solche der

[1]) Briefe an Maffei, Prose e poesie, II, S. 120—121.
[2]) System der Ästhetik, Vorrede, S. XXI—XXV.
[3]) Siehe insbesondere Saggi critici, S. 355—358.
[4]) Siehe theoretischen Teil, S. 112—121.

„äußerlichen Gelehrſamkeit“ nennen müßte, da die wahre Literatur und Kunſtgeſchichte die Rekonſtruktion und damit auch die Beurteilung des Kunſtwerks vorausſetzt. Diejenigen, die ſich gegen dieſe gelehrte Kaſtration auflehnen wollten, ſind infolgedeſſen ſehr oft in den anderen Irrtum einer dogmatiſchen, abſtrakten, intellektualiſtiſchen und moraliſtiſchen Kritik verfallen.[1])

Die Unterſcheidung von Geſchmack und Genie

Ein Fehler gegen den Begriff des äſthetiſchen Vorgangs als geiſtiger Tätigkeit iſt die Trennung von Geſchmack und Genie.[2]) Wir haben bereits bemerkt, wie im ſiebzehnten Jahrhundert, als dieſe Worte in die Mode kamen, „Geſchmack, Genie und Geiſt“ häufig zuſammengeworfen und untereinander verwechſelt wurden. Andere aber nahmen eine weſentliche Verſchiedenheit an und faßten das Genie als die produktive und den Geſchmack als die urteilende Fähigkeit auf oder unterſchieden auch den Geſchmack in einen fruchtbaren und einen unfruchtbaren. Dieſe Terminologie wurde in Italien von Muratori[3]) und in Deutſchland von Ulrich von König[4]) gebraucht. Batteux ſagte: „Le goût juge des productions du genie.“[5]) Kant ſpricht von Werken, in denen man Genie ohne Geſchmack finde oder Geſchmack ohne Genie und andere, für die der Geſchmack allein genüge.[6]) Dieſe Begriffe ſind für ihn bald getrennte Begriffe als die urteilende und die produktive Fähigkeit, bald faßt er ſie auch als die Gradunterſchiede einer und derſelben Fähigkeit auf. Alle oder wenigſtens faſt alle äſthetiſchen Schriftſteller haben die Unterſcheidung von Geſchmack und Genie beibehalten: ihren Höhepunkt erreicht ſie in Herbart und ſeiner Schule.

Der Begriff der Kunſt- und Literaturgeſchichte

Die fortſchreitende oder evolutioniſtiſche Kunſtlehre erſchien mit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Damals prägte man die Einteilung in eine klaſſiſche und romantiſche Kunſt, zu der in der Folge mit der wachſenden Kenntnis der vorhelleniſchen Welt die Abteilung orientaliſche

---

[1]) So z. B. A. Ricardou, La critique littéraire, Paris 1896.

[2]) Siehe theoretiſchen Teil, S. 114—115.

[3]) Perf. poes. V, C. 5.

[4]) Unterſuchungen von dem guten Geſchmack, 1727.

[5]) A. a. O. P. II, C. 1.

[6]) Kritik der Urteilskraft, § 48.

Kunſt hinzutrat. Wir ſind über die Umſtände, welche die Entſtehung dieſer Anſchauung begleiteten, wohl informiert. Goethe ſagte in ſeinen letzten Jahren zu Eckermann, daß die Begriffe klaſſiſch und romantiſch von ihm und Schiller herrührten. Er hätte in der Poeſie den Grundſatz des objektiven Vorgehens betont, während Schiller, der ſubjektiver geweſen, zur Verteidigung des Subjektivismus ſeinen Aufſatz „Über naive und ſentimentaliſche Dichtung“ geſchrieben, in dem tatſächlich naiv das bedeutet, was man ſpäter klaſſiſch, und ſentimentaliſch das, was man ſpäter romantiſch nannte. „Die Schlegel ergriffen die Idee und trieben ſie weiter, ſo daß ſie ſich denn jetzt über die ganze Welt ausgedehnt und nun jedermann von Klaſſizismus und Romantizismus redet, worauf vor fünfzig Jahren“ — Goethe ſprach dieſe Worte im Jahre 1831 — „niemand dachte.“ [1]) Die Schrift Schillers, in der auch der Einfluß Rouſſeaus deutlich fühlbar iſt, trägt das Datum 1795—1796.[2]) „Die Dichter ſind überall, ſchon ihrem Begriffe nach, die Bewahrer der Natur. Wo ſie dieſes nicht ganz mehr ſein können und ſchon in ſich ſelbſt den zerſtörenden Einfluß willkürlicher und künſtlicher Formen erfahren oder doch mit demſelben zu kämpfen gehabt haben, da werden ſie als die Zeugen und als die Rächer der Natur auftreten. Sie werden alſo entweder Natur ſein, oder ſie werden die verlorene ſuchen. Daraus entſpringen zwei ganz verſchiedene Dichtungsweiſen, durch welche das ganze Gebiet der Poeſie erſchöpft und ausgemeſſen wird. Alle Dichter, die es wirklich ſind, werden, je nachdem die Zeit beſchaffen iſt, in der ſie blühen oder zufällige Umſtände auf ihre allgemeine Bildung und auf ihre vorübergehende Gemütsſtimmung Einfluß haben, entweder zu den naiven oder ſentimentaliſchen gehören.“ In der ſentimentaliſchen Poeſie unterſchied Schiller drei Arten, die ſatiriſche, die elegiſche und die idylliſche, und er erklärte: „Satiriſch iſt der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerſpruch der Wirklichkeit mit dem Ideale zu ſeinem Gegenſtande macht.“ Der ſchwache Punkt dieſer Einteilung liegt in der Willkür, zwei Formen oder Gattungen der Poeſie anzunehmen, während die Erſcheinungen der Poeſie ſtets individuell und von unendlicher Variation ſind; wenn aber eine dieſer Gattungen die vollkommene ſein ſoll und die andere nicht, dann iſt nicht einzuſehen, wie die „unvollkommene“ überhaupt eine Form der Poeſie ſein könne. Und tatſächlich wendete Wilhelm von Humboldt gegen ſeinen Freund ein, daß, wenn die

[1]) Eckermann, Geſpräche mit Goethe, unterm 21. März 1830.

[2]) Über naive und ſentimentaliſche Dichtung, 1795—1796.

Form das Charakteriſtikon der Kunſt ſei, man nicht eine Poeſie annehmen könne, in der, wie in der ſentimentalen oder romantiſchen, der Stoff über die Form überwiege. Solch eine Poeſie wäre dann, richtig ausgedrückt, keine Kategorie der Kunſt, ſondern nur eine verfehlte Kunſt.[1]) Man muß jedoch erwähnen, daß Schiller mit ſeiner Einteilung keine geſchichtliche Einteilung im Sinne hatte, er erklärte vielmehr ausdrücklich, daß, wenn er ſich der Worte „antik und modern“ für „naiv und ſentimentaliſch“ bedient, er unter „antiken“ Dichtern in ſeinem Sinn auch moderne und zeitgenöſſiſche meint, ja beide Arten können nicht nur bei demſelben Dichter, ſondern ſogar in demſelben poetiſchen Werk vereint vorkommen, wie — dies iſt das Beiſpiel, das er zitiert — im Werther.[2]) Diejenigen, die der Einteilung ihren hiſtoriſchen Sinn geben, ſind vor allem Friedrich und Wilhelm Schlegel; Friedrich bereits in einer Schrift aus dem Jahre 1795, und ſein Bruder in den berühmten Vorleſungen über Literaturgeſchichte, die er in den Jahren 1801—1804 in Berlin hielt. Beide Bedeutungen wechſelten bei den Literaten und Kritikern ab und wurden miteinander vermengt, und es traten noch andere ſekundäre Bedeutungen als Varianten des theoretiſchen Sinns der Einteilung hinzu, indem man bald kalte und unſelbſtändige Dichter Klaſſiker und die originalen und inſpirierten Romantiker nannte, ja das Wort Romantiker bedeutete ſogar in einigen Ländern einen politiſchen Reaktionär und in anderen, wie in Italien, einen Liberalen uſw. Und wenn 1815 Friedrich Schlegel von altperſiſchen „romantiſchen“ Dichtungen ſprach, und wenn man in neuerer Zeit von der „Romantik“ der griechiſchen und lateiniſchen Klaſſiker oder der Franzoſen im Jahrhunderte Ludwigs XIV. geſprochen hat, ſo hat man damit nur das Wort ſtatt in ſeiner hiſtoriſchen Bedeutung wieder in der urſprünglichen, theoretiſchen, die Schiller ihm gegeben, angewendet.

Die hiſtoriſche Bedeutung herrſchte in der deutſchen ſpekulativen Philoſophie vor, die an eine a priori zu konſtruierende Weltgeſchichte glaubte. Schelling macht eine ſcharfe Scheidung zwiſchen den zwei Perioden der heidniſchen und chriſtlichen Kunſt, und zwar erklärt er die zweite für einen Fortſchritt im Vergleich zur erſtern, die nur einen niedrigern Grad der anderen darſtellte.[3]) Das gleiche tat Hegel, der jedoch einen Rückſchritt am Schluß annahm: er teilte die Geſchichte der Kunſt in drei Perioden:

[1]) Zitiert bei Danzel, Geſammelte Aufſätze, S. 21—22.

[2]) Über naive und ſentimentaliſche Dichtung. Werke, Band XII, S. 107, Anm.

[3]) S. oben S. 281—282.

die „symbolische“ (orientalische), „klassische“ (hellenische) und „romantische“ (moderne). Sowie die klassische Kunst sich — nach der Ansicht Hegels, die eigentlich Schiller entlehnt ist — in der römischen Literatur mit dem Auftreten der Satire und anderer Gattungen auflöst, die den Bruch der Harmonie zwischen Form und Inhalt bedeuten, so löst sich die romantische Kunst mit dem subjektiven Humor eines Ariost, Cervantes auf. In der modernen Welt war nach Hegels Ansicht die Kunst tot, obgleich nicht ganz ausgeschlossen scheint, daß er vielleicht im Widerspruch zu seinen früheren Anschauungen die Absicht gehabt, der romantischen Kunst eine vierte Periode, die „der Modernen“ folgen zu lassen.[1]) Weiße verwarf die orientalische Periode und nahm an ihrer Stelle als dritte eine „moderne“ Periode an, die eine Syntheſe der antiken und mittelalterlichen sein sollte.[2]) Auch Vischer erklärte sich für die Annahme einer modernen Periode, die einen Fortschritt bedeuten sollte.[3])

Diese willkürliche Konstruktion der idealistischen Metaphysik, die die Kunstgeschichte an einem allerdings nicht eingestandenen Zollstab eines verstandesmäßigen Begriffs maß, kehrt in den Werken der positivistischen Metaphysik in der neuen Gestalt einer „Evolution der Kunst“ wieder. Auch Spencer träumte von einem Werke dieser Art: in dem im Jahre 1860 publizierten Programm seines Systems lesen wir, daß der dritte Band der „Prinzipien der Soziologie“ auch ein Kapitel über den ästhetischen Fortschritt enthalten sollte, welches „die graduelle Differenzierung der schönen Künste aus den primitiven Einrichtungen und einer aus der anderen darstellen sollte, sowie die wachsende Mannigfaltigkeit der Entwickelung, ihren Fortschritt in der Realistik des Ausdrucks und ihre immer höheren Ziele.“ Wir brauchen es nicht zu bedauern, daß das Kapitel, dessen Entwurf ein solcher ist, wie wir eben gehört, nicht geschrieben worden. Was für eine Vorstellung Spencer sich von „der Entwickelung der Kunst“ macht, davon haben wir schon früher eine Probe gegeben, die wir seinen „Prinzipien der Psychologie“ entnommen.[4])

Der lebhafte historische Sinn unserer Zeit und der gesunde Begriff der Kunst, der durch die Kritik verbreitet wird, macht alle diese Theorien der Evolution oder des Fortschritts, die die freie und eigenartige Bewegung der Kunstgeschichte verfälschen, ziemlich bedeutungslos. Mit Recht

---

[1]) Vorlesungen über Ästhetik, Band II u. III.

[2]) Weiße, Ästhetik, III. Teil.

[3]) Vergl. Hartmann, Deutsche Ästhetik seit Kant, S. 99—101.

[4]) S. oben S. 374—376.

hat Fiedler bemerkt, daß es in der Kunſtgeſchichte weder eine Einheit noch einen Fortſchritt gibt, daß die Werke der Künſtler ebenſo viele Fragmente des Lebens, des Alls ſind. In Italien hat neuerlich ein ausgezeichneter Kenner der Geſchichte der bildenden Künſte, Venturi, verſucht, den Evolutionismus in Mode zu bringen und wollte ſeine Theorie mit einer „Geſchichte der Madonna“ beweiſen, in der die Darſtellung der Madonna gleichſam als ein Organismus aufgefaßt wird, der entſteht, wächſt, die Vollendung erreicht, altert und ſtirbt. Aber andere haben die eigentümliche Natur der Kunſtgeſchichte gegen ihn aufrecht erhalten, die keine äußeren Schranken und Maße duldet und lediglich die immer neue und wechſelnde Produktion des unendlichen Geiſtes berichtet und darſtellt.[1])

Schluß

Wir wollen hier nicht in weitere Details eingehen, dieſe kurzen Andeutungen mögen genügen, um den engen Weg zu zeigen, auf dem die wiſſenſchaftliche Kritik der beſonderen äſthetiſchen Irrtümer ſich bis jetzt bewegt hat. Die wiſſenſchaftliche Äſthetik bedarf zu ihrer Umgebung, ihrer Kräftigung und Ausdehnung einer tüchtigen und wachſamen literariſchen Kritik, die aus ihr ſelbſt hervorgehend, ſowohl ihre Stütze als ihre Wache bilden muß.

---

[1]) Ad. Venturi, La Madonna, Mailand 1899; vergl. B. Labanca in der Rivista polit. e. lett., Rom 1899, und in der Rivista di filos. e pedag., Bologna 1900, und B. Croce in Napoli nobiliss., Zeitſchrift für Topographie und Kunſtgeſchichte VIII., 161—163. IX., 13—14. Was die Methodik der Kunſt- und Literaturgeſchichte betrifft, ſiehe theoretiſchen Teil, S. 129—133.

Bibliographischer Anhang

Was die folgende Bibliographie anbelangt, so bemerkt der Autor, daß er zur Bequemlichkeit der Leser auch die Titel einiger Werke in sie aufgenommen, deren habhaft zu werden ihm nicht gelungen ist. Er hält es außerdem für fast überflüssig zu sagen, daß er sich durchaus nicht den hier zitierten Anschauungen der Historiker und Kritiker ohne weiters anschließt, die sich im Gegenteil von den seinen oft sehr weit entfernen. Sein Bestreben war, im historischen Teil unter möglichster Vermeidung einer direkten Polemik die Darstellung doch so zu gestalten, daß sie bereits eine Kritik der abweichenden oder entgegengesetzen Ansichten in sich schloß.

Der älteste Versuch einer Geschichte der Ästhetik ist der J. Kollers, den wir schon oben (S. 239) erwähnt haben, und dessen auch Zimmermann gedenkt (Geschichte der Ästhetik, Vorrede, S. V), jedoch mit der Bemerkung, daß er das äußerst seltene Buch niemals zu Gesicht bekommen. Wir haben es in der Königlichen Bibliothek zu München gefunden und Dank unserem lieben Freunde Dr. Arturo Farinelli von der Universität Innsbruck haben wir es auch geliehen bekommen. Es ist in kleinem Oktav, der Titel lautet: „Entwurf zur Geschichte und Literatur der Ästhetik, von Baumgarten auf die neueste Zeit. Herausgegeben von J. Koller (Regensburg, in der Montag & Weißischen Buchhandlung, 1799)“ und es zählt VIII und 107 Seiten. In der Vorrede erklärt Koller seine Absicht, den jungen Leuten, die an den Universitäten die Kurse der Kritik des Geschmacks und der Theorie der schönen Künste hören, „die Entstehung und allmählichen Fortschritte derselben in einer kurzen und leichten Übersicht zu zeigen“: Er bemerkt auch, daß er sich darauf beschränke, die allgemeinen Lehren aufzuzählen, und daß er seine Urteile sehr oft den Kritiken der literarischen Zeitschriften entnehme. Die Einleitung (§§ I—VII) handelt von den ästhetischen Theorien des Altertums bis zu den Anfängen des 18. Jahrhunderts: „Namen und Form einer allgemeinen Theorie der schönen Künste und Kritik des Geschmacks war den Alten noch unbekannt. Was sie in diesem Fache etwas zu leisten hinderte, war die Unvollkommenheit ihrer Sittenlehre“. Der § V beschäftigt sich mit den Italienern, von denen er bemerkt, daß sie „für die Theorie wenig geleistet haben“; er erwähnt nur den „Enthusiasmus Bettinellis und ein Büchlein eines gewissen Jagemann“. „Die Geschichte und Literatur der Ästhetik“ beginnt mit dem Zitat der wohlbekannten Stelle Bülffingers

(„vellem existerent usw.“) und geht sogleich zu Baumgarten über: „Die Epoche der Theorie nimmt, wie wohl niemand leugnen wird, ihren Anfang von Baumgarten, dem wir wenigstens das Verdienst nicht absprechen können, daß er zuerst den Gedanken einer auf Vernunftgrundsätzen ruhenden und vollständig durchgeführten Ästhetik festhielt, und nach den Mitteln, die ihm seine Philosophie darbot, zu realisieren versucht“. Nachdem er dann auch Meier erwähnt, folgen in der Art einer Bibliographie mit Erläuterungen, von kurzen Auszügen und Urteilen begleitet, die Titel zahlreicher ästhetischer Werke, von denen C. G. Müllers (1759) bis zu einem von Ramler (1799), darunter auch einige französische und englische mit den Daten der deutschen Übersetzung. Besonders hervorgehoben wird Kant (S. 64—74), von dem er bemerkt, daß vor dem Erscheinen der „Kritik der Urteilskraft“ die Ästhetiker in Skeptiker, Dogmatiker und Empiriker geteilt gewesen wären: die besten Köpfe der Nation hätten sich dem Empirismus zugeneigt und Kant selbst, „wenn er aufgefordert würde zu erklären, durch welcher Kritiker Lesung sein Ideengang am meisten vorbereitet worden, so würde er gewiß den scharfsinnigen Empirikern Englands, Frankreichs und Deutschlands dieses Verdienst zugestehen“. Aber „nach keiner der Vorkantschen Methoden, über das Schöne zu philosophieren, läßt sich irgend eine Einhelligkeit der Menschen in Sachen des Geschmacks dartun“. Die letzten Seiten konstatieren den Aufschwung der ästhetischen Studien, die nun niemand mehr, wie in der Vergangenheit, für unnützen Zeitverlust erklären kann: „Möchten doch Jacobi, Schiller und Mehmel die schöne Literatur recht bald durch Herausgabe ihrer Theorie bereichern!“ (S. 104).

Die Seltenheit des Kollerschen Büchleins hat uns bewogen, ein wenig ausführlicher von ihm zu sprechen. — Die erste allgemeine Geschichte der Ästhetik, die den Namen verdient, ist jedoch die von Robert Zimmermann, „Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissenschaft“, Wien 1858. Es zerfällt in vier Bücher: das erste bildet die Geschichte der philosophischen Begriffe des Schönen und der Kunst von den Griechen bis zur Begründung der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft durch Baumgarten, das zweite geht von Baumgarten bis zur Reform der Ästhetik durch die „Kritik der Urteilskraft“ Kants, das dritte von Kant bis zur Ästhetik des Idealismus, das vierte vom Erscheinen der Ästhetik des Idealismus bis zu den Zeiten des Verfassers (1798—1858). Das Werk ist vom Herbartianischen Standpunkt geschrieben und durch die Gründlichkeit der Forschung und die Klarheit der Darstellung beachtenswert. Doch erscheinen jener für uns verfehlte Standpunkt und die Vernachlässigung der gesamten ästhetischen Bewegung außerhalb der griechisch-lateinischen und der deutschen als schwere Fehler. Abgesehen davon, daß das Werk den Stand der Forschung nur bis zu einer Zeit verfolgt, die etwa um ein halbes Jahrhundert zurück ist.

Minder gründlich und doch mit allen Fehlern des vorigen behaftet ist das Werk Max Schasslers, „Kritische Geschichte der Ästhetik“, Berlin 1872, das in drei Bücher zerfällt: Ästhetik des Altertums, Ästhetik des 18. Jahrhunderts und Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Es ist vom Gesichtspunkt

einer Hegelschen Richtung verfaßt. Der Autor behandelt seine Geschichte als vorbereitende Arbeit für die Theorie „d. h. um ein höchstes Prinzip für die Konstruktion eines neuen Systems zu finden" und er schematisiert das Tatsachenmaterial jeder Periode in drei Stufen nach dem „Empfindungsurteil", „Verstandesurteil" und „Vernunfturteil".

Die englische Literatur besitzt das Buch Bernard Bosanquets, A history of Aesthetics, London 1892, eine nüchterne und wohlgegliederte Gesamtdarstellung, die vom eklektischen Standpunkt, einer Mittelstellung zwischen der Ästhetik des Inhalts und der der Form, geschrieben ist. Der Verfasser täuscht sich aber, wenn er glaubt, „keinen Schriftsteller ersten Ranges" übergangen zu haben; er hat sogar sehr wichtige Geistesströmungen übersehen und verrät eine viel zu geringe Kenntnis der Literatur in den neulateinischen Ländern. — Eine andere allgemeine Geschichte der Ästhetik in englischer Sprache findet sich im ersten Band des Werkes von William Knight, The philosophy of the Beautiful, being outlines of the History of Aesthetics, Murray 1895, das vornehmlich aus einer umfassenden Sammlung von Auszügen und Resümees antiker und moderner ästhetischer Werke beruht. In dieser Hinsicht sind die Kapitel über Holland, Großbritannien und Amerika besonders bemerkenswert (X—XIII); der zweite 1898 veröffentlichte Band bringt im Anhang (S. 251—281) Notizen über die Ästhetik in Rußland und Dänemark. — Ein allgemeines Werk ist auch das neue von George Saintsbury, A history of criticism and literary taste in Europe from the earliest texts to the present day. Bd. I, Edinburgh und London 1900, behandelt die klassische und mittelalterliche Kritik, Bd. II, ebenda 1902, die Kritik von der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Aber der Verfasser, der ein ebenso tüchtiger Literaturkenner ist, als er aller philosophischen Bildung ermangelt, glaubte aus seinem Werk die ästhetische Wissenschaft im engen Sinn ausschließen zu dürfen, nämlich „jene mehr transzendentale Ästhetik, jene ehrgeizigen Theorien über die Schönheit und den künstlerischen Genuß im allgemeinen, die, wie edel und anziehend sie auch erscheinen mögen, sich allzu oft als Wolken-Junos offenbart haben", und er wollte seine Abhandlung auf die „höhere Rhetorik und Poetik, die Theorie und Praxis der Kritik und des literarischen Geschmacks" beschränken (s. 1. Buch, Kap. I.). Daraus ist dann ein Buch entstanden, das in manchen Einzelheiten sehr lehrreich ist, dem aber alle Methode und ein bestimmter Gegenstand fehlt. Was soll denn die „höhere Rhetorik und Poetik, die Theorie der Kritik und des literarischen Geschmacks" nur sein, wenn nicht gerade die Ästhetik? und wie könnte man ihre Geschichte schreiben, ohne auch die metaphysische Ästhetik und all ihre anderen Erscheinungsformen zu erwähnen, deren Vermengung und Bewegung gerade die Geschichte bildet? Vielleicht hätte die Tendenz Saintsburys ihn mehr zu einer „Geschichte der Kritik" geführt, die von der der Ästhetik getrennt sein sollte; in der Tat aber hat er weder die eine noch die andere geboten.

Unzugänglich ist mir das Werk Bela Jánosis, Az aesthetika története (Geschichte der Ästhetik) geblieben, das von der Ungarischen Akademie

der Wiſſenſchaften 1899—1901 in drei Teilen herausgegeben wurde, von denen der erſte die Äſthetik der Griechen behandelt, der zweite die Zeit vom Beginn des Mittelalters bis zum Auftreten Baumgartens, der dritte die Zeit von Baumgarten bis zu unſeren Tagen. Einige Angaben darüber finden ſich in der Deutſchen Literaturzeitung, Berlin 15. Auguſt 1900, 12. Juli 1902 und 2. Mai 1903.

Was die romaniſchen Länder betrifft, ſo beſitzt Frankreich keine Spezialgeſchichte der Äſthetik, da man die im 2. Band (S. 311—570) des Werkes von Ch. Levèque, La Science du Beau (Paris 1862) enthaltene nicht ſo nennen kann, die unter dem Titel „Examen des principaux systèmes d'Esthétique anciens et modernes“ in acht Kapiteln die Theorien Platons, Ariſtoteles', Plotins, St. Auguſtins, Hutcheſons, Andrés & Baumgartens, Th. Reids, Kants, Schellings und Hegels darſtellt. — Hingegen beſitzt Spanien das Buch des Marcelino Menendez y Pelayo, Historia de las idéas estéticas en España, 2ª ed., Madrid, 1890—1901, das noch im Erſcheinen iſt (5 Bände, die in der erſten Auflage (1883—1891) anders eingeteilt ſind als in der zweiten), das ſich keineswegs, wie man aus dem Titel vermuten könnte, auf Spanien beſchränkt; noch auch auf die philoſophiſche Äſthetik, da es, wie der Autor ſelbſt in der Vorrede (I., S. XX—XXI) vorausbemerkt, die metaphyſiſchen Unterſuchungen über das Schöne, die Spekulationen der Myſtiker über die Schönheit Gottes und die Liebe, ſowie auch die bei den Philoſophen verſtreuten Theorien des Schönen, dann alles was ſich an äſthetiſchem Material in den Abhandlungen über die einzelnen Künſte, Rhetoriken, Poetiken, Schriften über Malerei, Architektur uſw. findet, und endlich die Ideen, die die Künſtler ſelbſt über ihre Kunſt geäußert, enthält. Ein unſchätzbares Werk für alles, was die ſpaniſchen Autoren betrifft, und das auch im allgemeinen Teil ſehr gute Behandlungen von Themen bringt, die in den anderen Geſchichtswerken meiſt übergangen ſind. Menendez y Pelayo neigt ſich dem metaphyſiſchen Idealismus zu, ſcheint aber auch manches von den anderen Syſtemen, ſogar von den empiriſchen Theorien aufnehmen zu wollen; das Werk leidet unſeres Erachtens unter der Unſicherheit des Standpunkts ſeines Verfaſſers.

Francesco de Sanctis hielt 1845 in Neapel einen Kurſus über „Geſchichte der Kritik“ von Ariſtoteles bis Hegel. Dieſer Kurs, der von einem ſeiner Schüler geſammelt wurde, iſt vor kurzem von Prof. Vittorio Spinazzola wieder aufgefunden worden und wird demnächſt von ihm bei Paravia in Turin herausgegeben werden. Ich verdanke der Liebenswürdigkeit Spinazzolas die Inhaltsangabe des Kurſes und zwar 1. Vorleſung: Ariſtoteles, 2. Cicero und Quintilian, 3. Tacitus (d. h. der Autor der Schrift De causis corruptae eloquentiae), 4. Überblick der antiken Kritik, 5. Kritik der Übergangszeit, 6. Franzöſ. Kritik, 7. Sulzer, 8. Moderne Kritik, 9. Klaſſik und Romantik; von den folgenden Vorleſungen beſchäftigen ſich einige mit der Kritik der Brüder Schlegel und ihrem weiteren Schickſal, andere mit der Äſthetik Giobertis und Hegels, während andere wieder allgemeine Betrachtungen über die Geſchichte der Kritik enthalten.

Wir unterlaſſen es, die Überblicke und hiſtoriſchen Kapitel zu erwähnen, die ſich an der Spitze vieler äſthetiſcher Abhandlungen finden, und unter denen jene beſonders bemerkenswert ſind, die den Werken Solgers, Hegels und Schleiermachers vorausgehen. Eine allgemeine Geſchichte der Äſthetik vom ſtrengen Geſichtspunkt des Prinzips des Ausdruckes iſt früher nicht verſucht worden.

Was die äſthetiſche Bibliographie bis durch das ganze 18. Jahrhundert anlangt, ſo kann man das Werk Sulzers, Allgemeine Theorie der ſchönen Künſte, 2. Aufl., mit den Zuſätzen v. Blankenburgs, 4 Bde. Leipzig 1792, faſt vollſtändig nennen: es iſt ein unerſchöpflicher Schacht von Notizen. Für das 19. Jahrhundert haben Ch. Mills Gayley und Fred Newton Scott, An introduction to the methods and materials of literary criticism. The bases in Aesthetics and Poetics, Boſton 1899, viel Material zuſammengetragen. Abgeſehen vom erwähnten Werk Sulzers gibt es äſthetiſche Wörterbücher von Gruber, Wörterbuch zum Behuf der Äſthetik der ſchönen Künſte, Weimar 1810; Jeithles, Äſthetiſches Lexikon, Bd. I, A—K. Wien 1835, und Hebenſtreit, Encyklopädie der Äſthetik, 2. Aufl. ebenda 1848.

Für die Methodik der Geſchichte der Wiſſenſchaft ſiehe die Bemerkungen im theoretiſchen Teil dieſes Werkes S. 125 fgg. und für die Geſchichte der Äſthetik insbeſondere B. Croce, Di alcune leggi di storia delle scienze, in der Rivista di filosofia, Bologna. Bd. 4, April 1901.

Über den Unterſchied zwiſchen Geſchichte der Äſthetik und Geſchichte der Kritik ſiehe B. Croce, Per la Storia della Critica e Storiografia letteraria, Bemerkungen, in den Akten der Pontan. Akademie. Bd. XXXIII. 1903.

I. Für die Geſchichte der Äſthetik im Altertum ſcheint uns das Werk Ed. Müllers, Geſchichte der Theorie der Kunſt bei den Alten, Breslau 1836—1837, 2 Bde., immer noch das ernſteſte, umfaſſendſte und verſtändigſte. Speziell für die Forſchungen über das „Schöne“: Julius Walter, Die Geſchichte der Äſthetik im Altertum ihrer begrifflichen Entwickelung nach, Leipzig 1893. Vergl. auch Em. Egger, Essai sur l'histoire de la Critique chez les Grecs, 2. Aufl. Paris 1886, dann das Buch Zimmermanns, und Kap. II—V des angef. Werkes von Boſanquet.

Von den ungezählten Monographien ſiehe über die Äſthetik Platos: Arn. Ruge, Die platoniſche Äſthetik, Halle 1832; über die des Ariſtoteles: Döring, Die Kunſtlehre des Ariſtoteles, Jena 1876; C. Bénard, L'esthétique d'Aristote et de ses successeurs, Paris 1890; S. H. Butcher, Aristotle's Theory of Poetry and fine Art, 2. Aufl. London 1898; über jene Plotins: E. Vacherot, Histoire critique de l'école d'Alexandrie, Paris 1846; E. Brenning, Die Lehre vom Schönen bei Plotin im Zuſammenhang ſeines Syſtems dargeſtellt, Göttingen 1864; über die Poetik des Horaz ſiehe A. Viola, L'arte poetica di Orazio nella critica italiana e straniera, Bd. I. Neapel 1901.

Für die Geſchichte der antiken Pſychologie: H. Siebeck, Geſchichte der Pſychologie, 1880; A. E. Chaignet, Histoire de la psychologie des Grecs,

Paris 1887; L. Ambrosi, La psicologia dell' imaginazione nella storia della filosofia, Rom 1898; für die Geschichte der Philosophie der Sprache: H. Steinthal, Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern mit besonderer Rücksicht auf die Logik, 2. Aufl. Berlin 1890/1. 2 Bände.

II. Für die ästhetischen Anschauungen S. Augustins und der ersten christlichen Schriftsteller vergl. Menendez y Pelayo a. a. O., S. 193 bis 266; für die des Thomas v. Aquino: L. Tapparelli, Delle ragioni del bello secondo la dottrina di S. Tommaso d'Aquino (in der Civiltà Cattolica 1859—1860); P. Vallet, L'idee du Beau dans la philosophie de St. Thomas d'Aquin, 1883; M. de Wulf, Etudes historiques sur l'Esthétique de S. Thomas, Löwen 1896.

Für die literarischen Ansichten und Lehren im Mittelalter D. Comparetti, Virgilio nel medio evo, 2. Aufl. Florenz 1896, Bd. I und G. Saintsbury a. a. O. Buch III, S. 369—486. Für die Frührenaissance: K. Voßler, Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance, Berlin 1900. Für die Poetik der Hochrenaissance: J. E. Spingarn, A history of literary criticism in the Renaissance with special reference to the influence of Italy, New York 1899; (ital. Übers., sehr erweitert, Bari, 1905). Vergl. stellenweise F. de Sanctis, Storia della letteratura italiana, Neapel 1870—71 (3. Aufl. 1879).

Für die Überlieferung der platonischen und neuplatonischen Gedanken im Mittelalter und in der Renaissance, am umfassendsten und besten Menendez y Pelayo, a. a. O. I. Teil, Bd. II und II. Teil. Für die Italienischen Traktate über das Schöne und die Liebe Michele Rosi, Saggi sui trattati d'amore del Cinquecento, Recanati 1899 und F. Flamini, Il Cinquecento, Mailand, Vallardi 1898—1903, Kap. IV, 373—381. Über Tasso, Alfredo Giannini, Il Minturno di T. Tasso, Ariano 1899; vergl. auch E. Proto in der Rass. crit. lett. ital., Neapel, Jahrg. VI. 1901. S. 127—145. Über den Juden Leo siehe jetzt Edm. Solmi, Benedetto Spinoza e Leone ebreo, Studie über eine vergessene italienische Quelle der Philosophie Spinozas. Modena 1903.

Über J. C. Scaliger: Eug. Lintilhac, Un coup d'état dans la république des lettres. Jules César Scaliger, fondateur du classicisme, cent ans avant Boileau (Nouv. Revue 1890. Bd. LXIV. S. 333—346, 528—547); über Fracastoro: Giuseppe Rossi, Girolamo Fracastoro in relazione all' aristotelismo e alla scienza del rinascimento, Pisa 1893; über Castelvetro: Ant. Fusco, La Poetica di Lodovico Castelvetro, Neapel 1904; über Patrizio: Oddone Zenatti, Fr. Patrizio, Orazio, Ariosto e Torquato Tasso etc. (Verona, s. a. Schriftchen zur Feier der Hochzeit Morpurgo-Franchetti).

III. Für jene Gärungszeit: H. von Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik, Stuttgart 1886; K. Borinski, Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland, Berlin 1886, bes. das letzte Kapitel; vom selben Verfasser, Baltasar Gracian und die Hofliteratur

in Deutſchland, Halle a. S. 1894; B. Croce, I trattatisti italiani del concettismo e B. Gracian, Neapel 1899, in den Atti dell' Accademia Pontaniana. Bd. XXIX; Leone Donati, J. J. Bodmer und die italieniſche Literatur im Band J. J. Bodmer, Denkſchrift zum CC. Geburtstag, Zürich 1900, S. 241—312.

Für Bacon: K. Fiſcher, Franz Baco von Verulam, Leipzig 1856 (2. Aufl. 1875), c. VII.; P. Jacquinet, Fr. Baconis in re litteraria judicia, Paris 1863; für Gravina: Em. Reich, G. V. Gravina als Äſthetiker (Sitzungsber. der Akad. d. Wiſſ. Wien, Bd. CXX. 1890), und B. Croce, Di alcuni giudizii sul Gravina considerato come estetico, Florenz 1901 (in Miscellanea d'Ancona, p. 456—464); über Du Bos: Morel, Etude sur l'abbé Du Bos, Paris 1849; P. Petent, J. B. Dubos, Tramelan 1902; über Bohours: Doncieux, Un jésuite homme de lettres au XVII siècle, Paris 1886; über die Polemik Bohours-Orſi: F. Foffano, Una polemica nel settecento in Ricerche letterarie, Livorno 1897, S. 313 bis 332; A. Boeri, Una contesa letteraria franco-italiana nel secolo XVIII, Palermo 1900, vergl. Giorn. stor. lett. ital., XXXVI, 255—256; B. Croce, Varietà di storia dell'estetica, § I und II in Rass. crit. lett. ital., Neapel. VI. 1901. S. 115—126.

IV. Über den Carteſianismus in der Literatur: E. Krantz, L'esthétique de Descartes, étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française au XVIII siècle, Paris 1882; ebenda auch das Kapitel über André S. 311—341, und über denſelben auch die Einleitung in V. Couſin, Oeuvres philosophiques du P. André, Paris 1843. Über Boileau: Borinski, Poetik der Renaiſſance, Kap. VI. Seite 314—329; und F. Brunetière, L'esthétique de Boileau in der Revue des deux mondes, 1. Juni 1899.

Über die intellektualiſtiſchen Äſthetiken in England ſiehe Zimmermann, a. a. O. S. 273—301, und v. Stein, a. a. O. S. 185—216. Über Shaftesbury und Hutcheſon beſ. Gid. Spicker, Die Philoſophie des Grafen von Shaftesbury, Freiburg i. B. 1872; IV. Teil über Kunſt und Literatur, S. 196—233; Th. Fowler, Shaftesbury and Hutcheson, London 1882; Will. Robert Scott, Francis Hutcheson, his life, teaching and position in the history of philosophy, Cambridge 1900.

Über Leibniz, Baumgarten und die zeitgenöſſiſchen deutſchen Schriftſteller: Th. W. Danzel, Gottſched und ſeine Zeit, 2. Aufl. Leipzig 1855; H. G. Meyer, Leibniz und Baumgarten als Begründer der deutſchen Äſthetik, Inauguraldiſſ., Halle 1874; Joh. Schmidt, Leibniz und Baumgarten, ebenda 1875; Em. Grucker, Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne (von Opitz bis zu den Schweizern), Paris 1883; Friedr. Braitmaier, Geſchichte der poetiſchen Theorie und Kritik von den Diskurſen der Maler bis auf Leſſing, Frauenfeld 1888—89. Der erſte Teil des letztgenannten Buches behandelt die Anfänge der poetiſchen Theorie und der Kritik in Deutſchland in engem Zuſammenhang mit den Franzoſen, den Engländern und den Alten; der zweite die Verſuche einer philoſophiſchen

Aeſthetik und einer poetiſchen Theorie auf der Baſis der Leibniz-Wolffſchen Pſychologie; handelt ausführlich von Baumgarten, und zitiert auch die zwei Diſſertationen von Raabe, A. G. Baumgarten, Aestheticae in disciplinae formam reductae parens et auctor, und von Prieger, Anregung und metaphyſiſche Grundlage der Äſthetik von A. G. Baumgarten, 1875 (vergl. Bd. II, S. 2).

V. Über Vico: wir ſehen von den allgemeinen Monographien wie denen von Ferrari, Cantoni, Werner und Flint, ſowie von dem Material, das in dem Werk Opinioni e giudizii di alcuni illustri italiani e stranieri sull'opera di G. B. Vico (Neapel 1863) zuſammengetragen iſt, ab und erwähnen, was die Scienza nuova als Philoſophie des Geiſtes betrachtet, angeht, die Vorleſung B. Spaventas in Prolusione e introduzione alle lezioni di filosofia, Neapel 1862, S. 83—102, die weitaus das beſte iſt, was über die Philoſophie Vicos von dieſem Standpunkt geſchrieben worden; vergl. desſelben Autors Scritti filosofici, ed. Gentile, Neapel 1900, S. 138—144, 303—5, ſiehe übrigens die Bibliografia vichiana, von B. Croce, Neapel 1904.

Über Vico als Äſthetiker: B. Zumbini, Sopra alcuni principii di critica letteraria di G. B. Vico (neugedruckt in Studi di letter. italiana, Florenz 1894, S. 257—268), ein ungenügendes Werk. B. Croce: G. B. V., primo scopritore della scienza estetica, Neapel 1901 (Sonderabdruck in der Zeitſchrift Flegrea, April 1901), die, wie oben bemerkt, in das vorliegende Werk verarbeitet worden, vergl. darüber G. Gentile in der Rass. lett. ital., Neapel VI. 254—65; E. Bertana im Giorn. stor. lett. ital., XXXVIII. 449—451; A. Martinazzoli, Intorno alle dottrine vichiane di ragion poetica in der Rivista di filosofia e di scienze affini, Bologna, Juli 1902; und die Erwiderung B. Croces im Auguſtheft. Giovanni Roſſi, Il pensiero di G. B. V. intorno alla natura della lingua e all' ufficio delle lettere, Salerno 1901. Über die Bedeutung Vicos für die Äſthetik hatte bereits geſchrieben Ceſare Marini, G. B. V. al cospetto del secolo XIX, Neapel 1852, c. VII. § 10, S. 119—123. Über den Einfluß Vicos auf die literariſche Theorie und Praxis ſ. d. zit. Schrift B. Croces, Per la storia della critica etc., S. 7—8, 26—28.

VI. Über die literariſchen Theorien Contis: G. Brognoligo, L'opera letteraria di A. Conti im Arch. Veneto, 1894. Bd. I, S. 152—209; über Ceſarotti: Vitt. Alemanni, Un filosofo delle lettere, Bd. I, Turin 1894; über Pagano: B. Croce, Varietà di storia dell'estetica, § 3. Di alcuni estetici italiani della seconda metà del secolo XVIII, in der Rass. crit. VII. 1902. S. 1—17.

Über die deutſchen Äſthetiker: außer den ſchon erwähnten allgemeinen Geſchichten: R. Sommer, Grundzüge einer Geſchichte der deutſchen Pſychologie und Äſthetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller, Würzburg 1892. Weit geringer an Wert M. Deſſoir, Geſchichte der neueren deutſchen Pſychologie, 2. Aufl. Berlin 1892 (bisher erſchien nur der erſte Teil, der bis Kant exkl. reicht).

Über Sulzer: Braitmaier, a. a. O. II. 55—71; über Mendelssohn: ebda. II. 72—279; über Elias Schlegel: ebda. I. 249 ff. Über Mendelssohn vergl. auch Th. Wilh. Danzel, Gesammelte Aufsätze, ed. Jahn, Leipzig 1855, S. 58—98; Kannegießer, Stellung Mendelssohns in der Geschichte der Ästhetik, 1868. Über Herder: Ch. Joret, Herder et la renaissance littéraire en Allemagne au 18e siècle, Paris 1875 und R. Haym, Herder nach seinem Leben und seinen Werken, Berlin 1880. Über die Geschichte der Linguistik: Th. Benfey, Geschichte der Sprachwissenschaft in Deutschland, München 1869, Einl.; H. Steinthal, Der Ursprung der Sprache im Zusammenhang mit den letzten Fragen alles Wissens, eine Darstellung, Kritik und Fortentwickelung der vorzüglichsten Ansichten. 4. Aufl. Berlin 1888.

VII. Über Batteux: E. v. Danckelmann, Charles Batteux. Sein Leben und sein ästhetisches Lehrgebäude, Rostock 1902. Über Hogarth, Burke und Home: vergl. Zimmermann, a. a. O. S. 223—273, und Bosanquet, a. a. O. S. 202—210. Über Home im besonderen: S. Wohlgemuth, H. Homes Ästhetik, Rostock 1894, und W. Neumann, Die Bedeutung Homes für die Ästhetik und sein Einfluß auf die deutsche Ästhetik. Halle 1894.

Über Hemsterhuis: Em. Grucker, François Hemsterhuis, sa vie et ses oeuvres, Paris 1866.

Über Winckelmann: Goethe, Winckelmann und sein Jahrhundert, 1805 (Werke ed. Goedeke. Bd. 31); C. Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, 2. Aufl., Leipzig 1898. Eine Kritik der Theorie Winckelmanns gab H. Hettner in der Revue moderne, 1866. Über Mengs: Zimmermann, a. a. O. S. 338—355; über Lessing: Th. W. Danzel, G. E. Lessing, sein Leben und seine Werke, Leipzig 1849—53; Kuno Fischer, Lessing als Reformator der deutschen Literatur, Stuttgart 1881; Em. Grucker, Lessing, Paris 1891; Erich Schmidt, Lessing, 2. Aufl., Berlin 1899; K. Borinski, Lessing, Berlin 1900.

Über Spalletti: B. Croce: Var. zit. § 3; über Heinrich Meier, Hirth und Goethe: Danzel, Goethe und die weimarischen Kunstfreunde in ihrem Verhältnis zu Winckelmann, in Gesammelte Aufsätze, S. 118—145. Speziell über die Ästhetik Goethes: Wilh. Bode, Goethes Ästhetik, Berlin 1901.

VIII. Über die Ästhetik Kants sind zahlreiche erläuternde und kritische Werke geschrieben worden, auch im Italienischen: O. Colecchi, Questioni filosofiche, Neapel 1843, Bd. III, und C. Cantoni, E. Kant, Mailand 1884, Bd. III. In deutscher Sprache besonders H. Cohen, Kants Begründung der Ästhetik, Berlin 1889, bemerkenswert auch das Kapitel Sommers, a. a. O. S. 337—352. Besser als alle ist vielleicht das ausführliche Werk von Victor Basch, Essai critique sur l'esthétique de Kant, Paris 1896.

Über Kants Vorlesungen und die Vorgeschichte der Kritik der Urteilskraft (abgesehen von den Dissertationen von H. Falkenheim, Die Entstehung der Kantischen Ästhetik, Heidelberg 1890, und Richard Grundmann, Die Entwickelung der Ästhetik Kants, Leipzig 1893) erschöpfend Otto Schlapp, Kants Lehre vom Genie und der Entstehung der Kritik der Urteilskraft, Göttingen 1901.

IX. Über dieſe ganze Periode ſiehe außer den allgemeinen Geſchichten, in denen ſie ausführlich behandelt wird, Th. Wilh. Danzel, Über den gegenwärtigen Zuſtand der Philoſophie der Kunſt und ihre nächſte Aufgabe (Fichtes Zeitſchrift für Philoſophie, 1844—45, abgedruckt in Danzels Geſammelte Aufſätze, S. 1—84): er beſpricht Kant, Schiller, Fichte, Schelling, Hegel und beſonders eingehend Solger, 51—84. — Herm. Lotze, Geſchichte der Äſthetik in Deutſchland, München 1868 (in der Sammlung der Geſchichte der Wiſſenſchaften in Deutſchland, herausgeg. von der Kgl. Akademie der Wiſſenſchaften in München); I. Buch: Geſchichte der allgemeinen Geſichtspunkte von Baumgarten bis zu den Herbartianern; II. Buch: Geſchichte der einzelnen äſthetiſchen Grundbegriffe; III. Buch: Beiträge zur Geſchichte der Theorie der Künſte. — Ed. v. Hartmann, Die deutſche Äſthetik ſeit Kant (1. hiſtoriſch-kritiſcher Teil der Äſthetik), Berlin 1886. Das Werk zerfällt in zwei Bücher, deren erſtes die Lehre der äſthetiſchen Grundſätze enthält und nach einer Einleitung über die Begründung der philoſophiſchen Äſthetik durch Kant die Äſthetik des Inhalts behandelt, die ihrerſeits in die des abſtrakten Idealismus (Schelling, Schopenhauer, Solger, Krauſe, Weiße, Lotze), die des konkreten Idealismus (Hegel, Trahndorff, Schleiermacher, Deutinger, Oerſted, Viſcher, Zeiſing, Carriere, Schasler) die Äſthetik des Gefühls (Kirchmann, Wiener, Horwicz) und endlich die Äſthetik der Form und zwar erſtens des „abſtrakten Formalismus“ (Herbart, Zimmermann) und des „konkreten Formalismus“ (Köſtlin, Siebeck) zerfällt. Das zweite Buch behandelt die wichtigſten Einzelprobleme.

Speziell über die Äſthetik Schillers unter den vielen Monographien: Danzel, Schillers Briefwechſel mit Körner, Geſammelte Aufſätze, S. 227 bis 244; G. Zimmermann, Verſuch einer Schillerſchen Äſthetik, Leipzig 1889; F. Montargis, L'esthétique de Schiller, Paris 1890; das Kapitel Sommers, S. 365—432; V. Baſch, La poétique de Schiller, Paris 1901.

Über die Äſthetik der Romantiker: R. Haym, Die romantiſche Schule, ein Beitrag zur Geſchichte des deutſchen Geiſtes, Berlin 1870; und zwar über Tieck I. Buch, über Novalis III., über die kritiſche Tätigkeit der beiden Schlegel II., III c. V.; N. M. Pichtos, Die Äſthetik A. W. v. Schlegels in ihrer geſchichtlichen Entwickelung, Berlin 1893; über die Äſthetik Fichtes: G. Tempel, Fichtes Stellung zur Kunſt, Metz 1901.

Über die Hegels: Danzel, Über die Äſthetik der Hegelſchen Philoſophie, Hamburg 1844; R. Haym, Hegel und ſeine Zeit, Berlin 1857, S. 433 bis 443; J. S. Kedney, Hegel's Aesthetics. A critical exposition, Chicago 1885; Kuno Fiſcher, Hegels Leben und Werke, Heidelberg 1898—1901, Kap. 38—42, S. 811—947; J. Kohn, Hegels Äſthetik in der Zeitſchrift für Philoſophie, 1902. Bd. 120, Heft II.

X. Über die Äſthetik Schopenhauers: Fr. Sommerlad, Darſtellung und Kritik der äſthetiſchen Grundanſchauungen Schopenhauers, Diſſertation, Gießen 1895; Ed. v. Mayer, Schopenhauers Äſthetik und ihr Verhältnis zu den äſthetiſchen Lehren Kants und Schellings, Halle 1897; Ett. Zoccoli, L'estetica di A. Sch.: propedeutica all'estetica wagneriana, Mailand 1901.

Über die Äſthetik Herbarts außer Zimmermann, S. 754—804, O. Hoſtinsky, Herbarts Äſthetik in ihren grundlegenden Teilen quellenmäßig dargeſtellt und erläutert, Hamburg und Leipzig 1891.

XI. Über die Äſthetik Schleiermachers finden ſich die ausführlichſten Behandlungen bei Zimmermann, S. 609—634, und v. Hartmann, S. 156—169.

XII. Über die Geſchichte der Theorien über die Sprache, abgeſ. v. Benfey, Einl., ſiehe Maxim. Leop. Loewe, Historiae criticae grammatices universalis seu philosophicae lineamenta, Dresden 1839; und A. F. Pott, W. v. Humboldt und die Sprachwiſſenſchaft, Einleitung zum Neudruck des Werks: Verſchiedenheit des menſchlichen Sprachbaues (2. Aufl. Berlin 1880. Bd. I).

Über Humboldt ſpeziell: Steinthal, Der Urſprung der Sprache, S. 59—81, und die zitierte Einleitung von Pott.

XIII. Über dieſe Periode, und zwar zu ausführlich: v. Hartmann, a. a. O. I. Buch. Mehr ſummariſch: Menendez y Pelayo, IV. Teil (1. Aufl.). 1. Bd., Kap. VI—VIII.

Über die Lehre von den Modifikationen des Schönen: Zimmermann, a. a. O. S. 715—744; Schasler, §§ 517—546; Boſanquet, Kapitel XIV, S. 393—440, und noch eingehender v. Hartmann, II. Buch, I. Teil, S. 363—461.

Über die Geſchichte des Erhabenen ſiehe auch F. Unruh, Der Begriff des Erhabenen ſeit Kant, Königsberg 1898; — des Humors vergl. B. Croce, Dei varii significati della parola Umorismo e del suo uso nella critica letteraria im Journal of comparative literature, New-York 1903. Heft III; über die Geſchichte des Begriffs des Anmutigen: F. Torraca, La grazia secondo il Castiglione e secondo lo Spencer (bei Morandi, Antol. crit. lett. ital. 2. Aufl. Città di Castello 1885, S. 440—444); F. Braitmaier, a. a. O. II, 166—167.

XIV. Über die Geſchichte der franzöſiſchen Äſthetik im 19. Jahrhundert: die beſte Darſtellung bei Menendez y Pelayo, III. Teil, Bd. II, Kapitel III—IX, ebenda auch treffliche Bemerkungen über die engliſchen Äſthetiker, Kap. I—II.

Über die italieniſchen Äſthetiker der erſten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Karl Werner, Idealiſtiſche Theorien des Schönen in der italieniſchen Philoſophie des neunzehnten Jahrhunderts, Wien 1884 (Bericht der k. k. Akademie der Wiſſenſchaften). Über Rosmini im beſonderen: P. Bellezza, Antonio Rosmini e la grande questione letteraria del secolo XIX (in der Sammlung Per Antonio Rosmini nel primo centenario, Mailand 1897, Bd. I, S. 364—385). Über Gioberti: A. Faggi, Vinc. Gioberti, esteta e letterato, Palermo 1901 (Atti della R. Accad. di Palermo, ser. III. vol. VI). Über Delfico: G. Gentile, Dal Genovesi al Galluppi, Neapel 1903, c. II. Über Leopardi: E. Bertana im Giorn. stor. lett. ital. XLI, 193—283, und ebenda S. 257—260, Mitteilungen aus verſchiedenen italieniſchen äſthetiſchen Schriften. S. a.: A. Rolla, Storia delle idee estetiche in Italia, Turin 1904.

Über die Theorien der italieniſchen Romantiker: F. de Sanctis, La Poetica del Manzoni in Scritti varii, ed. Croce, I. 23—45 und desſelben Autors La letteratura italiana nel secolo XIX, ed. Croce, Neapel 1897; über Tommaſeo S. 233—243; über Cantù S. 244—273; über Berchet S. 479—493; über Mazzini S. 424—441. Speziell über Mazzini: F. Niciſari, Concetto dell'arte e della critica letteraria nella mente di G. Mazzini, Catania 1896. Im Allg.: G. A. Borgeſe, Storia della critica romantica in Italia, Neapel, Ausg. d. Critica, 1905.

XV. Über das Leben De Sanctis' und die Bibliographie ſeiner Werke ſiehe Scritti varii, ed. Croce. II. 267—308 und die Schrift In memoria di F. d. S. beſorgt v. M. Mandalari, Neapel 1884.

Über De Sanctis als Literaturkritiker: P. Villari, Commemorazione, und A. C. de Meis, Commem., im zitierten Werk In memoria etc.; Marc Monnier, in der Revue des deux mondes, 1. April 1884; Pio Ferrieri, F. d. S. e la critica letteraria, Mailand 1888; B. Croce, La critica letteraria, c. V., ſowie Fr. d. S. e i suoi critici recenti (Atti dell' Acad. Pont. vol. XXVIII), abgedruckt in Scritti varii, append. II, 309 bis 352 und den Vorreden zu den zitierten Werken; De Sanctis e Schopenhauer (Atti dell' Acc. Pont. XXXII. 1902); Enr. Cocchia, Il pensiero critico di F. d. S. nell'arte e nella politica, Neapel 1899.

XVI. Über die letzte Phaſe der metaphyſiſchen Äſthetik: G. Neudecker, Studien zur Geſchichte der deutſchen Äſthetik ſeit Kant, Würzburg 1878, der ſich insbeſondere mit der Darſtellung und Kritik der Lehren Viſchers (der Autokritik), Zimmermanns, Lotzes, Köſtlins, Siebecks, Fechners und Deutingers befaßt. Über Zimmermann: E. v. Hartmann, a. a. O. S. 267—304; und vergl. Bonatelli in der Nuova antologia, Okt. 1867. Über Lotze: Fritz Kogel, Lotzes Äſthetik, Göttingen 1886 und A. Matragrin, Essai sur l'esthétique de Lotze, Paris 1901. Über Köſtlin: E. v. Hartmann, S. 304—317. Über Schasler: E. v. Hartmann, S. 248—252, und Boſanquet, S. 414—424. Über Hartmann: Ad. Faggi: Ed. H. e l'estetica tedesca, Florenz 1895. Siehe auch M. Diez, Friedrich Viſcher und der äſthetiſche Formalismus, Stuttgart 1889.

Über die franzöſiſchen und engliſchen Äſthetiker außer Menendez y Pelayo, a. a. O., ſiehe über Ruskin: J. Milſand, L'esthétique anglaise, étude sur J. Ruskin, Paris 1864, und R. de la Sizeranne, Ruskin et la réligion de la beauté, 3. Aufl. Paris 1898, vergl. Teil III. Über Fornari: V. Imbriani, Vito Fornari estetico, im Giorn. napoletano di filos. e lettere, 1872. Über Tari: Nic. Gallo, Antonio Tari, studio critico, Palermo 1884.

XVII. Über die poſitiviſtiſche Äſthetik: Menendez y Pelayo, IV (1. Aufl.) Bd. II. 120—136, 326—369, und Nic. Gallo, La scienza dell'arte, Turin 1887, Kap. VI—VIII, S. 162—216. Über Kirchmann: v. Hartmann, S. 253—265. Über einige neuere deutſche Äſthetiker: Hugo Spitzer, Kritiſche Studien zur Äſthetik der Gegenwart, Leipzig 1897. Ueber Nietzſche: Ettore G. Zoccoli, Fed. Nietzsche, Modena 1898, S. 268

bis 344; Jul. Zeitler, Nietzſches Äſthetik, Leipzig 1900. Über die im letzten Jahrzehnt erſchienenen äſthetiſchen Schriften: Luc. Arréat, Dix années de philosophie 1891—1900, Paris 1901, S. 74—116. Über einige äſthetiſche Schriften allerneuſten Datums ſiehe die Rezenſionen der Bücher Kohns, Groos', Vereſis, Moraſſos, Fraccarolis, Gianis, Eislers, Lipps, Langes, Voßlers und anderer in der Zeitſchrift La critica, red. v. B. Croce (Neapel), Bd. I—III. 1903—1905.

Exkurſe. In den Geſchichten der Äſthetik wird die Geſchichte der Sonderprobleme meiſt ganz vernachläſſigt oder falſch dargeſtellt. Man vergl. in welche Verlegenheiten Ed. Müller in ſeiner äſthetiſchen Geſchichte II, Vorrede VI—VII, über die Frage gerät, wie die Theorie der Rhetorik mit der der Kunſt zu verbinden ſei. Ein anderer reiht das Studium der Rhetorik an das der einzelnen Künſte oder der künſtleriſchen Technik an; wieder ein anderer zählt zu den Sonderproblemen die Lehre von den Modifikationen des Schönen oder vom Schönen in der Natur (im metaphyſiſchen Sinne), die beide integrierende Teile beſtimmter metaphyſiſcher Anſchauungen ſind; wieder ein anderer ſpricht von der Frage der künſtleriſchen Genres und der Klaſſifikation der Künſte nur nebenbei und ohne das Band anzudeuten, das ſie mit dem äſthetiſchen Grundproblem verknüpft.

§ 1. Über die Geſchichte der Rhetorik im antiken Sinn: Rich. Volkmann, Die Rhetorik der Griechen und Römer in ſyſtematiſcher Überſicht dargeſtellt, 2. Aufl. Leipzig 1885, ein Werk von grundlegender Bedeutung; A. Ed. Chaignet, La Rhétorique et son histoire, Paris 1888, reich an Stoff, aber ungeordnet und unter dem Vorurteil verfaßt, daß die Rhetorik noch immer ein berechtigter Gegenſtand der Wiſſenſchaft ſei. Spezialwerke: Ch. Benoiſt: Essai historique sur les premiers manuels d'invention oratoire jusqu'à Aristote, Paris 1846; Georg Thiele, Hermagoras, ein Beitrag zur Geſchichte der Rhetorik, Straßburg 1893; eine Geſchichte der Rhetorik in der modernen Zeit fehlt. Über die Kritiken des Vives und anderer Spanier: Menendez y Pelayo, a. a. O. III. 211—300 (2. Aufl.). Über Patrizio: B. Croce, F. Patrizio e la critica della retorica antica, in den Studii in onore di A. Graf, Bergamo 1903.

Über die Rhetorik als Theorie der literariſchen Form im Altertum: Volkmann S. 393—566, und Chaignet S. 413—539; auch Egger, ſtellenweiſe, und Saintsbury I und II. Vergl. zum Gegenſ. Paul Reynaud, La rhétorique sanskrite exposée dans son développement historique et ses rapports avec la rhétorique classique, Paris 1884. Über das Mittelalter: Comparetti, Virgilio nel medio evo, Bd. I, und Saintsbury III. Auch von der Rhetorik in dieſem Sinn gibt es keine Geſchichte ihrer Schickſale in der neueren Zeit. Über ihre letzte Form, die Theorie Gröbers, vergl. B. Croce, Di alcuni principii di sintassi e stilistica psicologiche del Gröber, in den Atti dell'Accad. Pontan., XXIX. 1899; K. Voßler im Literaturblatt für germaniſche und romaniſche Philologie, 1900 Nr. I, und Croce, Le categorie rettoriche, e il prof. Gröber in der Flegrea, April 1900; Voßler, Poſitivismus und Idealismus

in der Sprachwiſſenſchaft, Heidelberg 1905. Sehr unvollſtändige Andeutungen einer Geſchichte des Begriffs der Metapher bei A. Bieſe, Philoſophie des Metaphoriſchen, Hamburg-Leipzig 1893, S. 1—16, dem jedoch immerhin das Verdienſt zukommt, die Bedeutung der Ideen Vicos über das Thema erkannt zu haben.

§ 2. Über die Geſchichte der literariſchen Genres im Altertum ſiehe die erwähnten Werke von Müller, Egger, Saintsbury und die umfaſſende Literatur über die Ariſtoteliſche Poetik. Zum Vergleich ſiehe über die Poetik des Sanskrit: Sylvain Levy, Le théatre Indien, Paris 1890, beſonders S. 11—152. Über die mittelalterliche Poetik, insbeſondere die Arbeiten Giov. Maris, I trattati medievali di ritmica latina, Mailand 1899, und die jüngſt von ihm beſorgte Ausgabe der Poetica magistri Johannis anglici, 1901.

Über die Geſchichte der Literaturgattungen in der Renaiſſance insbeſondere Spingarn I, c. 3, und bei Menendez y Pelayo, Borinsky und Saintsbury.

Speziell über Pietro Aretino: De Sanctis, Storia delle lett. Ital., II. 122—144; A. Graf, Attraverso il cinquecento, Turin 1888, S. 87—167; K. Voßler, P. Aretinos künſtleriſches Bekenntnis, Heidelberg 1901; über Guarini: V. Roſſi, B. Guarini e il pastor Fido, Turin 1886, S. 238—250; über Scaliger: Lintilhac a. a. O.; über die Geſchichte der drei Einheiten: L. Morandi, Baretti contro Voltaire, 2. Aufl. Città di Caſtello, 1884. Breitinger, Les unités d'Aristote avant le Cid de Corneille, 2. Aufl. Genf-Baſel 1895; J. Ebner, Beitrag zu einer Geſchichte der dramatiſchen Einheiten in Italien, München 1898; über die ſpaniſchen Polemiken über die Komödie: die Schriften von A. Morel Fatio über die Verteidiger der Komödie und den Arte nuevo im Bulletin hispanique, Bordeaux, Bd. III und IV; über die Theorien des Dramas: Arnaud, Les théories dramatiques au XVIIe siècle; Etude sur la vie et les oeuvres de l'abbé d'Aubignac, Paris 1888; Paul Dupont, Un poète philosophe au commencement du XVIIIe siècle, Houdar de la Motte, Paris 1898; Alfredo Galletti, Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII, p. I: 1700—1750, Cremona 1901; über die Geſchichte der franzöſiſchen Poetik: F. Brunetière, L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature, Paris 1890, Bd. I, insbeſondere L'évolution de la critique depuis la renaissance jusqu'à nos jours; die engliſche Poetik: Paul Hamelius, Die Kritik in der engliſchen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts, Leipzig 1897, und das gedrängte Kapitel bei Gayley-Scott, a. a. O. S. 383—422, Skizze eines ganzen Werkes über das Thema. Für die romantiſche Zeit Alfr. Michiels, Histoire des idées littéraires en France au XIXe siècle, et de leurs origines dans les siècles antérieurs, 4. Aufl. Paris 1863.

§ 3. Für die Anfangsgeſchichte der Unterſcheidung und Klaſſifikation der Künſte ſiehe oben die angegebene Literatur bei Leſſing und den Laokoon

mit Noten von Blümner. Für die anſchließende Geſchichte: H. Lotze, Geſchichte a. a. O. Bd. III; Max Schasler, Das Syſtem der Künſte auf einem neuen, im Weſen der Kunſt begründeten Gliederungsprinzip, 2. Aufl. Leipzig u. Berlin 1881, Einleitung; Ed. von Hartmann, Deutſche Äſthetik ſeit Kant, Buch II, Teil II, beſonders S. 524—580; V. Baſch, Essai sur l'esth. de Kant, S. 483—96.

§ 4. Für die Theorie der Stile im Altertum: Volkmann, S. 532 bis 566. — Die Geſchichte der Grammatik oder der Redeteile iſt umfaſſend, aber nur für das griechiſch-römiſche Altertum behandelt, in den Werken von Laur. Lerſch, Die Sprachphiloſophie der Alten, Bonn 1838—41, und noch beſſer bei Steinthal, Geſchichte Bd. II. Über Apollonios Dyskolos vergl. Egger, Apollon Dyscole, Paris 1854. Über die Geſchichte der Grammatik im Mittelalter ſiehe Ch. Thurot, Extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au moyen âge. Paris 1869. Für die moderne Zeit: Andeutungen in den Werken Benſeys und Potts und für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts bei E. Wechßler, Gibt es Lautgeſetze? Halle 1900. Siehe auch, was die Geſchichte der Kritik anlangt, mehrere der unter § 2 zitierten Werke, ſowie B. Croce, Per la storia della critica e storiografia letteraria, die Beiſpiele für Italien gibt, und über die Theorien der neueren franzöſiſchen Kritik; Em. Hennequin, La critique scientifique, Paris 1888, und Ern. Tiſſot, Les évolutions de la critique française, Paris 1890.[1])

---

[1]) Die erſte Ausgabe der vorliegenden Äſthetik hat eine nicht geringe Zahl von Diskuſſionen und kritiſchen Aufſätzen veranlaßt, deren wichtigſte die folgenden ſind: K. Voßler in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München 1902, Nr. 207; G. Gentile im Giorn. stor. della lett. Ital., Turin, XLI, 89—99, vergl. denſelben Verfaſſer ebenda XXXVII, S. 437—440; Ch. Lalo im Bulletin italien, Bordeaux, II, Nr. 4. Okt.—Dez. 1902, S. 333—344; G. Lombardo-Radice in der Rass. crit. lett. Ital., Neapel VII. 1902; M. Pilo in der Nuova Antologia, Rom, Oktober 1902; J. E. Spingarn in The Nation, New-York 25. Sept. 1902, Nr. 1943; F. Neri in Rass. bibliogr. d. letter. ital., Piſa XI. 1903, S. 1—6; D. Garoglio im Marzocco Florenz 9. Nov. 1902; F. de Roberto im Corriere della sera, Mailand 1. Jan. 1903; A. Faggi in der Rivista filosofica, Pavia V. 1902, S. 533—537 (vergl. ebenda S. 668—673. Erwiderung von B. Croce); R. Bianchi in der Rivista di filosofia e scienze affini, Bologna Nov. 1902; L. Arréat in der Revue philosophique, Paris 1902, II. S. 637 bis 640, vergl. denſelben Autor im Januarheft 1901, S. 96—97; Anonymus in der Revue de Métaphysique et de Morale, Jahrg. X, Nr. 5, Sept. 1902; E. Mele im Fanfulla della domenica, Rom 2. Nov. 1902; E. Leone im Avanti, Rom 27. Okt. 1902; V. Pica im Giornale d'Italia, Rom 23. Sept. 1902; G. A. Ceſareo im Almanacco nuovissimo, Palermo Jahrg. 1903; G. Vorluni in der Settimana, Neapel 26. Okt. 1902; G. Cesca in der Deutſchen Literaturzeitung, Berlin 4. April 1903; E. Bertana, Di una nuova estetica, in den Atti della R. Accad. delle Scienze di Torino, Bd. XXXVIII, 19. April 1903 (vergl. die Erwiderung von B. Croce in der Critica, Neapel, Heft IV, S. 316—320); G. Santayana im Journal of comparative literature, New-York, Jahrg. I, Heft 2. April und Juni 1903; Arturo Farinelli in den Studien z. vergleich. Literaturgeſchichte von M.

Koch. Berlin, Bd. III, Heft III, S. 6—23; R. Murri in La Cultura sociale, herausgeg. von der Società cattolica, Rom, Jahrg. VI, Nr. 16; C. D. Pflaum in d. Zeitschrift für Philos. B. 125, Leipzig 18. Juli 1903; J. Segond in der Revue de syntbèse historique, 1903, VII, S. 102—105; A. Aliotta, La conoscenza intuitiva nell' estetica del C. Piacenza 1904; Erwiderung Croces „Conoscenza intuitiva ed attività estetica", Florenz 1904; Gegenerwiderung Aliottas, Il presupposto metafisico nell' estetica di B. Croce, ebenda; M. Muret in La Renaissance latine, Novemberheft 1903; G. Pantaleone, La critica estetica, Bologna 1904; O. Bacci, Dei generi letterarii, postille all' estetica di B. Croce, Mailand 1904.

I

Sachregiſter

Abſolutheit des Geſchmacks ſ. Geſchmack.
Aktivität und Natur ſ. Geiſt und Natur.
— praktiſche 46; ihr Verhältnis zur Aeſthetik 49, 106.
Aeſthetik des Ausdrucks, Theorie passim. Geſchichte 162—64, 212—26, 241—43, 303—13, 313—22, 346—57, 362, 398—403.
— hedoniſtiſche 79—83, 150, 153.
— moraliſtiſche, pädagogiſche, utilitariſche 83—84, 150, 153—56, 169—71, 174—77, 199—212, 227—31, 235—38, 240, 241, 244, 262—67, 290—92, 375—77, 378—81, 385—87, 397—98.
— rigoriſtiſche oder asketiſche 83, 150, 152—53, 169, 385—86.
— myſtiſche 64, 150, 156, 160—62, 168, 172—74, 197—98, 199, 252—60, 269—73, 273—301, 351—53, 357—73, 391—92.
— induktive 104—5, 376—85.
— mathematiſche 105—6, 173, 249—50, 377—78, 386.
Aeſthetiſch und praktiſch 59—60.
Allegorie 34—35, 151, 169—70.
Anſchauung 1—12, ſ. Ausdruck, Anſchauung des Ausdrucks. 13.
— intellektuelle, oder anſchaulicher Intellekt 63—65.
Architektur als unfreie Kunſt 96—99, 443—44.
Aſſoziation als Gedächtnis 7; als Syntheſe oder geiſtige Tätigkeit 7.
Aſſoziationismus, äſthetiſcher 99.
Aſſoziationismus, linguiſtiſcher 137.
Ausdruck 8—12; einfacher und zuſammengeſetzter Ausdruck und Gedanke 21; im äſthetiſchen und im naturaliſtiſchen Sinn 89—91.
Autorität, Prinzip der, in Wiſſenſchaft und Geſchichte 41.

Befreiung als Wirkung der Kunſt 21; ſ. auch Katharſis.
Begriff und Ausdruck 1, 41—42, 319.
— pſeudoäſthetiſcher 84—89, 300, 332 bis 338.
Beſeelung 65.

Charakteriſtiſche, das 34, 66, 260—62.
Concettismo 419—20.

Darſtellung 350.
Deduktion ſ. Induktion.
Definition 42—43.
Delikateſſe 184—85.
Diäreſis und Synäreſis 143.
Didaktiſche Poeſie 176—77.

Egoismus 55.
Einbildungskraft ſ. Phantaſie.
Eigennamen ſ. Nomen.
Eindruck 8; ſ. Ausdruck.
Einheit 20—21; in der Mannigfaltigkeit ebenda; dramatiſche Einheiten 426—27.
Einheitsſprache 143—44.
Elementarformen des Schönen 103—4;
— linguiſtiſche 142—43.

Ellipſe 67, 70.
Empfindung 5—7.
Epik ſ. künſtl. und literariſche Gattungen.
Erhabene, das 84, 332—37.
Erkenntnis, intuitive 1—12; intellektuelle 2, 22—25; ihr Verhältnis zueinander ebenda.
Erlaubte, das ſittlich Indifferente 58.
Ethik ſ. Ökonomie.
Evolutionismus 460—64.
Exemplifizierung in der Kunſt 33.
Experimente in der Aeſthetik 104, 376—78, 381—84.

Falſche, das logiſch, und äſthetiſch Richtige 44—45.
Form ſ. Inhalt.
Fortſchritt 127—28; in der Geſchichte der Künſte und Wiſſenſchaften 129—33, 149, 460—64.
Freiheit, abſolute 59; in der Kunſt 112.

Gattungen, literariſche und künſtleriſche 35—39, 424—38; ihre empiriſche Bedeutung 38—39; Entwickelung der Gattungen 38, 438; ſubjektive und objektive, lyriſche und epiſche 37.
Gedächtnis 7, 91.
Gedanke und Anſchauung 22—24.
Gefühl 72—73; äſthetiſche Gefühle 72—78; geiſtig-organiſche 73—74; uneigennützige objektive Zuſtimmungsgefühle 74—75; äſthetiſche, ethiſche, logiſche, ökonomiſche 75; begleitende 78; Scheingefühle 79; Ideal des Gefühls 73, 393; Gefühl als Synonym der äſthetiſchen Fähigkeit 187—88.
Geiſt 8—9, 15, 59, 181 fg.; Syſtem des Geiſtes 59.
Geiſtreiche, das 181 fg., 332.
Gelehrter 125.
Genie ſ. Geiſt; Formen des Genies 60; künſtler. Genie 15—16; Geſchmack und Genie 114—15, 460; ſ. auch Geiſtreich; Genie und Entartung 387.
Genres ſ. Gattungen.
Geſchichte 26 fg., 39 fg., 127 fg.; Philoſophie der Geſchichte 39—41, 223 fg.; Sprachgeſchichte ſ. Philologie; Kunſt- und Literaturgeſchichte 124—25, 129—133, 460—64.
Geſchmack 114—15, 182—85; Abſolutheit und Relativität des Geſchmacks 456—60; Geſchmack und Genie ſ. Genie.
Geſetze, geſchichtliche 39.
Geziemende, das 416—17.
Grammatik 138—41; und Logik 138, 319—20; normative Grammatik 141; hiſtoriſche Grammatik 141.
Grenzen der Künſte ſ. Künſte.

Häßliche, das 77—78; in der Aeſthetik des Sympathiſchen 82; Überwindung des Häßlichen 85—86, 335—38.
Hedonismus 82—83, äſthetiſcher Hedonismus ſ. Aeſthetik.
Hiatus 143.
Humoriſtiſche, das 84, 86—87.

Ideal 364; des Gefühls 73, 393. Idealiſierung der Natur 17—18, 103.
Idee und Ideen 33, 178, 283 fg., 289, 294—97, 352, 365, 379.
Illuſion 17.
Individualität 65.
Induktion 42.
Inhalt und Form 16—17, 25, 93, 299, 301—8, 357—68; in der Aeſthetik des Sympathiſchen 81—82, 301—3, 405; Wahl des Inhalts 51, 111—12.
Intellekt 22—24, 189 fg.
Interjektion 136—37.
Intereſſante, das 17, 112.
Interpretation, hiſtoriſche 120 fg.
Intuition ſ. Anſchauung; ſ. auch Ausdruck.
Inverſion 67.
Ironie 281.

Kakophonie 143.
Kategorien, rhetoriſche 67 fg., 415—16; Kritik derſelben 67—68; Empiriſcher

Sinn derſ. als Synonyme des äſthetiſchen Vorgangs 68—70; als Bezeichnung äſthetiſcher Mängel 70; im Dienſt der Logik 70—71, ſ. a. Schmuck.
Katharſis 21—22, 176, 275—77, 296, 300.
Klarheit 65.
Klaſſifikationen der Künſte ſ. Künſte.
Klaſſizismus und Romantik 131, 460—63.
Komiſche, das 84, 86—87, 333—38, 396.
Konkretheit 66.
Konventionelle Annahmen in der Wiſſenſchaft 31.
Kritik, äſthetiſche 113—17; hiſtoriſche 28—30; hiſtoriſche, in der Kunſtgeſchichte und ihre Bedeutung 122—23.
Künſte, Theorien der einzelnen 109.
— Grenzen und Klaſſifikation der 109.
— Vereinigung der 110.
— orientaliſche, klaſſiſche und romantiſche 110, 131.
Künſtleriſch und äſthetiſch 49—50.
Kunſt als Anſchauung u. Ausdruck 12—15.
— als theoretiſche Funktion 18.
— und Wiſſenſchaft 24—25.
— Zweck der 50—51; l'art pour l'art 52.
— Sterblichkeit und Unſterblichkeit der 64—65, 292—93.
— angewandte, in der Induſtrie 97.
Kunſtgeſchichte 124 fg., 460 fg.
Kunſtkritiker 37 fg., 113 fg., 122—23.

Leben und Lebendigkeit 65.
Linguiſtik und Aeſthetik, ihre Identität 135—37, 166—68, 202—3, 217—18, 313—22, 388—90.
— ob Naturwiſſenſchaft, pſychologiſche oder Geſchichtswiſſenſchaft 136, 388—90.
— Probleme der 137—45.
Linie, Wellen-, Schlangen-, Schönheits-, der Anmut 105—6, 249—50, 252.
Literaturgeſchichte 124 fg., 460 fg.
Logik 41—46.
— und Grammatik ſ. Grammatik 219 fg.

Macht der verſchiedenen Künſte 110—11.
Maß und Verhältnis 157.
Materialismus, hiſtoriſcher 41.
Metapher 68, 71, 415—424.
Metaphyſik 63—65, ſ. a. Myſtiſche Aeſthetik.
Mimeſis 151—66.
Modelle des Künſtlers 102—3.
Möglich ſ. Vorſtellbar.
Moral und Kunſt 51—52, 115—16.
Moralismus ſ. Aeſthetik.
Myſtik ſ. Aeſthetik.

Nachahmung der Natur 17—18, 102—3, 237, 248 fg.
Natur ſ. Geiſt.
— und Sprache 136.
Naturalismus 33.
Naturwiſſenſchaft und ihre Schranken 30—31, 62.
Negation der Kunſt 152.
Nomen, propr. ꝛc. 139, 454—56.
Nützliche, das 53—59, 111—12.
Nützlichkeit und Kunſt ſ. Ökonomie.

Oekonomie 53—59.
Onomatopöie 137, 415.

Pädagogismus ſ. a. Aeſthetik 81 fg.
Phantaſie 64, 117, 164 fg., 181, 185 fg., 193 fg., 214 fg., 279—80, 286—87, 321—24.
Phantaſtiſch 30—31.
Phantaſtereien, hiſtoriſche, in der Auslegung der Kunſt 129 fg.
Philographie 172 fg.
Philologie 142 fg.
Philoſophie 30 fg.; der Natur 63.
Phyſiſch und äſthetiſch 89—113.
Phyſik, äſthetiſche 100.
Pleonasmus 70.
Poeſie und Proſa 14, 25—26.
— und Geſchichte 216.
— und Sprache 217.
Porträt 288.
Proſa 14, ſ. a. Poeſie.
Pſychologie 75—76, 88—89.
Pſycho-phyſiſche Seite der äſthetiſchen Tätigkeit 89.

Raum und Zeit 4—5.
Realismus 67—70.
Recht 61.
Redeteile 138 fg., 454—60.
Regeln ſ. Gattungen.
— grammatikaliſche 140—41.
Relativismus 146—47; äſthetiſcher ebenda; relativer 117, ſ. Geſchmack.
Religioſität 61—62.
Reproduktion, äſthetiſche 91 fg., 112—13.
Rhetorik 67—72.
— im antiken Sinn 409—12.
— als Theorie des Schmucks ſ. Schmuck.
Romantiſch ſ. klaſſiſch.

Schein, der äſthetiſche 18, 152.
Schmuck 67—71, 409—24.
Schnitt, goldener 105—6, 173, 324, 381—82.
Schöne, das 76—80; verſchiedene Bedeutungen des Wortes 157—64; das phyſiſch Schöne 92, 106 fg.; das Schöne in der Natur 93, 317 fg., 499; das künſtleriſch Schöne 93 fg., 157; freies und unfreies Schöne 96—98; das ſympathiſch Schöne 102; abſolut und relativ Schönes 160 fg., 168, 199; das Schöne und Nützliche 158, ſ. a. Ökonomie; objektive Bedingungen des Schönen 104—5; Modifikationen des Schönen 81—82, 332—38, ſ. a. ſympathiſch.
Schöngeiſt 181.
Schönheit des menſchlichen Körpers 101; der geometriſchen Figuren 102; ideale 259—60; reine 84, 157, 298—99.
Schriften 95—96.
Seelenkräfte 76.
Semiotik 90, 413.
Senſualismus 193 fg., 252.
Sexualität 81, 173.
Sinne, äſthetiſche 18—20, 450 fg.; Luſtempfindung der höheren Sinne 80, 158, 450.
Sittlichkeit 53—59, ſ. Ökonomie, ſ. a. moraliſtiſche Aeſthetik.
Skeptizismus, hiſtoriſcher 29.
Sozialität 61 fg.
Soziologie 39—41, 60—61.
Spiel 80—81, 274—79, 374, 396.
Sprache und äſthetiſcher Vorgang 12 fg., 135; Einteilung der Sprache 139; ausgebildete und unausgebildete 139; Muſterſprache 143; Einheitsſprache 144.
— Spekulationen über die, im Altertum 166—68; in der Renaiſſance 202—3; bei Vico 217—18; im 19. Jahrhundert 313—22, 388—90.
Sprachgeſchichte ſ. Philologie.
Stil 69—70; der Stil und der Menſch 52; Stil und Sprache 136; Gattungen des Stils 453.
Stufen des Geiſtes 26, 53 fg.
Syllogiſtik 43—44.
Symbol und ſymboliſch 34—35, 69, 174.
Symmetrie 159, 161.
Sympathiſche, das 81 fg., 102.
Synekdoche 71, 415.
Synonyme 71, 415.
Syſtem des Geiſtes 59—60.

Technik 54—55; im Dienſt der äſthetiſchen Reproduktion 106—7; Abſurdität einer äſthetiſchen Technik 107; techniſche Lehren der einzelnen Künſte 107 fg., 438 fg.
Tätigkeit 8 fg., ſ. a. Aktivität.
Theſen in der Kunſt 33.
Tragiſch 36—39, 333—38.
Typus und typiſch 33—34.

Ueberſetzungen, ihre Unmöglichkeit im abſoluten Sinn 66—67; Möglichkeit im relativen Sinn 72.
Überwindung des Häßlichen 335—38.
— der individuellen Verſchiedenheiten 119 fg.
Unabhängigkeit der Kunſt 52.
Unintereſſierte Gefühle 74—75.
Univerſale, das, in der Kunſt 33, 162 fg., 177, 215—16, 225, ſ. a. Idee.

Unteilbarkeit des Kunſtwerks 20—21.
Urſprung der Kunſt 126—27.
— der Sprache 137 fg., 217 fg., 247, 316 fg., 319 fg.
Urteil, das äſthetiſche 112 fg., ſ. Kritik.
Urteile, logiſche, ſ. Definition 42—43.
— praktiſche oder Werturteile 48—49.
— logiſche, moraliſche ꝛc. 115—16.
Utilitarismus ſ. Nützliches.

Verbindung der Künſte ſ. Künſte.
Verbum 139.
Verhältnis 157.
Verſtand ſ. Intellekt.
Vorſtellbar 32.
Vorſtellung 8, 11.

Wahl in der Kunſt 50—51, 112.
Wahrhaftigkeit 58.
Wahrheit, äſthetiſche u. logiſche 65, 208—9.
Wahrnehmung 3 fg.
Wahrſcheinliche, das 32—33, 177 fg., 207 fg., 230.
Wert und Unwert 74—75.
Wiederholung 67.
Wille 46 fg.
— und Erkenntnis 47.
— und äſthetiſche Tätigkeit 47—49.
Wiſſenſchaft 24—25; fröhliche 170.
Wort ſ. Ausdruck.
Wurzeln 142—43.

Zeichen, natürliche und konventionelle 119.
Zeit und Raum 4—5.
Zuſammenhang, äſthetiſcher 32—33.
Zweck der Kunſt 50—51.

II

Namenregiſter zum geſchichtlichen Teil

Abaelard, P. 171.
Accariſio, A. 346.
Achillini 181.
Addiſon, J. 187, 195, 211.
Alberti, L. B. 172, 439.
Alembert (d'), J. 197, 233, 245.
Algarotti, F. 347.
Aliſon, A. 252.
Allen, G. 376—77.
Alunno, F. 346.
André, 198, 328, 457.
Anſtrutter, Thomſon C. 377.
Antiſthenes 453.
Apollonios, Dyskolos 454.
Aquino (v.), Thomas 169, 371, 378.
Aretino, P. 430.
Arioſt 183.
Ariſtarch 454.
Ariſtophanes 154, 408, 424.
Ariſtoteles 155, 159, 162—67, 177—78, 180, 185, 204, 210—11, 213, 216, 219—22, 227, 229, 258, 304, 332, 408, 410, 414—15, 424—29, 447.
Ariſtoxenos 439.
Arnauld, A. 203, 222.
Arnold, D. E. 211.
Arteaga, S. 232, 260.
Aſt, F. 290, 333, 335.
Aubignac (d'), F. 248, 427.
Aurelius, Auguſtinus 168—69, 198, 229.
Averrois 171, 425.
Avicebron 168.
Azara (d'), N. 260.

Bacon, F. 187, 195, 223.
Bain, A. 376.
Balzac, L. 229.
Baleſtrieri, P. 342.

Baretti, G. 434.
Barreda (de la), F. 431.
Bartoli, D. 346.
Baruffaldi, G. 191.
Baſch, B. 445—46.
Batteux, C. 244—49, 434, 438, 456, 460.
Baumgarten, A. 204—12, 223, 230—31, 234—38, 241—42, 263, 265, 267, 269, 304, 403, 413, 420.
Beauzée (de), N. 245, 346.
Beccaria, C. 422.
Becker, C. F. 319.
Beda, 417.
Bel, G. G. 197.
Bembo, P. 172, 232, 346.
Bénard, C. 347, 369.
Beni, P. 222.
Berchet, G. 345, 435—36.
Bergſon, H. 403.
Berkeley, G. 451.
Bernhardi, A. F. 314.
Bettinelli, S. 232, 347, 434.
Betuſſi, G. 172,
Bieſe, A. 395, 423, 449.
Blair 422, 453.
Blankenburg (v.) 239.
Bobrik 326.
Boccacio 170.
Bodmer, J. J. 187, 191, 204.
Boileau, N. 196—97, 203, 248, 332, 427, 434.
Bonacci, G. 341.
Bonald (de), L. G. A. 340.
Bonghi, R. 423.
Bonſtetten, C. 338.
Bos (du), ſ. Du Bos.
Boſanquet, B. 405.
Boſſu (Le), ſ. Le Boſſu.
Bouhours 182, 191—92, 201, 420, 433.
Bouterweck, F. 342.
Bratranek, F. T. 331, 449.
Broſſes (de), C. 246.
Breitinger, J. J. 187, 204, 211, 223.
Brücke, E. 377.
Brunetière, F. 438.
Bruno, G. 430.
Bruyère, ſ. La Bruyère.
Bücher, K. 388.
Bülffinger 204, 211, 223, 234.
Buonaſede, A. 434.
Buonmattei 346.
Buonarroti, M. 173, 249.
Burke, E. 250—51, 277, 332—33.
Burnet (Lord Monboddo) 246.

Caecilius 332, 417.
Calepio, P. 187, 191, 428.
Cantù, C. 352.
Campanella, T. 173, 174—75, 223, 413.
Carlyle, T. 340.
Carrière, M. 363, 366.
Cartaut de la Villate 188.
Carteſius, R., ſ. Descartes, R.
Caſa, G. 232.
Caſtel, L. B. 441.
Caſtelvetro, L. 174, 178—79, 185, 217, 219, 227, 232—33, 248, 346, 432.
Caſtiglione, B. 172.
Cattani, F. 172.
Caylus (de), A. C. F. 439.
Cecchi, G. M. 428.
Cecco d'Aſcoli 169.
Cennini, Cennino 439.
Ceſarotti, M. 227, 231—32, 242, 246, 346, 422, 434.
Chapelain, J. 429.
Chaſſiron (de), P. M. 429.
Cherbuliez 369.
Chesneau du Marſais, C. 245, 346, 420—422.
Chiabrera, G. 194.
Chryſippos 454.
Cicero 159, 161, 165, 168, 185, 210—11, 332, 411—12, 416, 417.
Cicognara, L. 341.
Clericus, J. ſ. Leclerc, G.
Colao, Agata D. 246.
Colecchi, D. 342.
Coleridge, S. T. 340.
Colonia (de), D. 413.
Condillac (de), S. B. 242, 245, 252, 338, 341, 346.

Conti, A. 197, 227—231, 433, 458.
Corneille, P. 428—29.
Corſo, R. 346.
Corticelli, S. 346.
Court de Gébelin, A. 246.
Couſin, V. 338—40.
Creuzens (v.), C. 274.
Croce, V. 405, 464.
Crouſaz 191, 197—98, 328.

Dante, 169—70.
Dacier, A. 248, 427.
Dacier (Anna) 191.
Danzel, T. G. 327.
De la Motte, ſ. La Motte.
Delfico, M. 341, 453.
Delminio, G. C. 418.
Demetrios v. Phaleron 415.
Descartes, R. 196—98, 203—4, 346.
Deutinger, M. 323—24, 366.
Diderot, D. 429, 438, 451.
Diez, M. 393.
Diogenes Laertios 167.
Dionyſios Areopagita 168.
Dolce, L. 173, 183.
Donatus 417.
Dubos, J. B. 187—88, 196—97, 211, 227, 242, 434, 438, 470.
Dugald-Stewart 340.
Du Marſais, ſ. Chesneau.
Duns Scotus, J. 171—72, 200.

Eberhard, J. A. 239.
Eckermann, J. P. 461.
Eckhardt, L. 323—24.
Elſter, E. 423.
Emériс-David 338.
Empedokles 410.
Engel, G. 444—45.
Epikuros 167.
Equicola, M. 172.
Eratoſthenes 155.
Eſchenburg, J. J. 239—40.
Ettorri, C. 184—85, 191, 194.
Eupompos 166.

Faber 239.
Fechner, G. T. 381—83, 393.
Feyjóo, B. 192, 430.
Fichte, A. 280, 286, 304.
Ficinus, M. 172.
Ficker, F. 342.
Fiedler, C. 401—2, 464.
Fioretti, B. 429.
Firenzuola, A. 173.
Fiſcher, J. G. 449.
Flaubert, G. 355.
Fontenelle (di), B. 197.
Fornari, V. 370.
Fortunio, G. F. 346.
Foscolo, U. 341.
Fracaſtoro, G. 177—78, 228—29.
Franco, N. 173.
Fulgentius 169.

Galilei, G. 223, 439.
Gallo, N. 370.
Galluppi, P. 342.
Gäng, F. 239.
Gellert, C. 428.
Gentile, G. 405.
Gerard, A. 252, 346.
Gerber, G. 443.
Gioberti, V. 343—45, 352, 370.
Giraldi, Cintio, G. B. 428.
Goethe, J. W. 226, 261—62, 318, 461.
Goguet, A. 242.
Gorgias 152, 410.
Gottſched, J. C., 204, 211, 434.
Gracian, B. 182, 183—84, 420.
Gravina, G. V., 187, 195, 220, 227—28, 346, 432—33.
Griepenkerl, F. C. 326.
Grimm, M. 434.
Gröber, G. 423.
Groos, C. 395—97.
Große, E. 384—85.
Grotius 218.
Guarini, G. B. 428—29, 430.
Guyau, M. 386—87, 397.

Hamann, J. G. 242, 245—47, 262.
Hanslick, E. 398—400, 402.
Harris, G. 245.
Hartmann (v.), E. 303, 312, 365—68, 370, 397, 436—37, 443—44, 449.
Hébelin, ſ. Aubignac.
Hegel, G. F. 273, 280, 288—93, 294, 301—3, 307, 322, 325, 327, 329—31, 343, 347—50, 352, 357—59, 362—63, 365, 370—71, 374, 423, 442, 448, 451, 462—63.
Heinſius, D., 427.
Helmholtz, E. 377.
Hemſterhuis, F. 252—53.
Herbart, J. F. 297—302, 321, 326, 330, 334, 355, 357—63, 366, 371, 393, 400, 422, 442, 460.
Herder 226, 241—47, 264, 271, 274, 328—29, 333, 422, 441, 451.
Hermagoras 411.
Hermann 171.
Hermann, E. 403—4.
Hermogenes 418.
Herwigh 238.
Heydenreich, C. H. 241, 333, 441, 459.
Hildebrand, Ad. 402.
Hirth, L. 261.
Hobbes, T. 187, 218.
Hogarth, G. 249, 252, 262.
Home, E. 251, 332, 421—22, 434, 450, 456—57.
Horaz 156, 248.
Hrabanus Maurus 417.
Huarte, G. 187.
Hugo, V. 340, 345, 435.
Humboldt (von), A. 331, 449.
Humboldt (von), W. 315—22, 388—90, 408, 449.
Hume, D. 233, 252, 262, 457.
Hutcheſon, F. 198—99, 228, 238.
Ibſen, H. 398.
Ingegneri, A. 427.
Jacobi, F. H. 238, 253.
Jodl, F. 393.
Jouffroy, T. 339—40.
Kant, J. 190, 262—73, 274, 279, 281, 284, 286—88, 294, 300—1, 304, 314, 328, 333—34, 339, 342, 386, 391, 393, 413, 422, 441, 460.
Keckermann, B. 413.
Kirchmann (von), J. H. 391.
Klopſtock 187.
Koch 314.
Koller, J. 239.
König 239.
König, U. 191, 460.
Körner, C. G. 278—79.
Koraï 410.
Köſtlin, C. 363—64, 452.
Kralik, R. 452.
Krauſe, C. C. F., 302, 323, 366.
Labanca, B. 464.
La Bruyère (de), J., 184, 332.
Ladrone, C. 238.
Laharpe (de), J. F. 356.
La Motte (de), Houdar 197, 232, 434.
La Menardière (de) 175.
Lamennais, U. F. R. 340.
Lancelot, C., 202.
Lang, And. 388.
Lange, Alb. Fr. 391.
Lange, K. 395.
Laprade, V. 449.
Lazarus, M. 321, 362, 389.
Lazius, W. 221.
Le Boſſu 175, 220, 248.
Leclerc, J. 227.
Lee, Vernon 377.
Lévêque, C. 368—69.
Leibniz, G. W. 199—203, 208, 210—11, 222, 245, 274, 296, 332—38, 346.
Leonardo da Vinci 173, 439.
Leon der Jude 172—73.
Leſſing, G. E. 257—59, 262, 266, 269, 355, 427—28, 438—41, 442, 446—47.
Lichtenthal, P. 342.
Lipps, T. 394, 397.
Locke, J. 198—99, 202, 389.
Lomazzo, G. P. 249.
Lombroſo, C., 387—88.

Longinus 332, 517.
Lopez Pinciano, A. 179.
Lotze, H. 361—62, 366, 445—46.
Lucrez 156, 175.
Luigini, F. 173.
Luzan, J. 437.

Macaulay, T. B. 355.
Maffei 197.
Maggio, B. 175, 425.
Malaspina, L. 341.
Malebranche, N. 188, 197, 229—30.
Manzoni, A. 345, 352, 423, 435—36.
Marchetto da Padova 439.
Marcianus, Capella 417.
Marino, G. B. 181, 432.
Marmontel, G. F. 422.
Maroncelli, P. 345.
Marsais (du), s. Chesneau.
Masci, F. 370.
Mazzini, G. 345, 352.
Mazzoni, J. 220, 428.
Meier, G. F. 234—38, 241, 262, 264—65, 413, 420, 438.
Meiners, C. 239.
Meis (de), A. C. 370.
Mendelssohn, M. 238, 293, 332, 438.
Mengs, A. R. 256—57, 259—61, 262.
Metastasio, P. 435.
Meyer, H. 261.
Milizian, F. 259—60.
Minturno, A. 233, 432.
Montaigne, M. 418—20.
Montani, F. 433, 458.
Montesquieu (de), C. S., 193, 238.
Montfaucon de Villars 185.
Morato, F. P. 173.
Moritz, C. F. 239.
Muratori, L. 183, 184, 186, 187, 190, 194—95, 220, 328, 347, 457, 460.
Müller, M. 388—89.

Nahlowsky 362.
Napoleon 435.
Navagero 229.
Nef, W. 404.
Neoptolemos v. Parion 156.
Nietzsche, F. 392.
Nipho, A. 173.
Nobili, F. 172.
Nordau, M. 387.
Nores (de), J. 429.
Novalis 281, 287.

Oersted 323—24, 366.
Orsi, G. G. 185, 222, 419—20, 433.
Ortloff, H. T. 413.

Paciolo, L. 173.
Pagano, M. 182, 232—33.
Palladio, A. 439.
Parabisi, A. 233.
Parini, G. 341.
Pasquali, L. 341.
Patrizio, F. 180, 219, 220, 227, 411—13. 418.
Paul, H. 389, 406, 455.
Pellegrini, M. 182, 189, 222, 332, 419.
Perizonius, J. 202.
Perrucci, A. 432.
Philostratos 164—66.
Piccolomini, A. 175, 179, 185, 425.
Pico della Mirandola 172.
Platner, E. 252.
Platon 151—58, 162, 164, 172, 178, 213, 215, 219—221, 281, 292, 295, 368, 385, 386, 408, 410, 424.
Plinius 166.
Plotinos 156, 160—62, 165, 168, 173, 294, 408.
Plouchet, C. M. 274.
Plutarch 155, 160.
Polykletos 159.
Pope, A. 190, 265, 458.
Pott, A. F. 455.
Priscianus 417.
Protagoras 454.
Proudhon, P. G. 385—86.
Pseudolonginus s. Longinus.
Puffendorf 218.
Puoti, B. 346.
Pythagoras 173.

Quadrio, F. S. 231, 233.
Quatremère de Quincy 338.
Quintilian 185, 332, 411—412, 415, 417, 454.
Quiſtorp, Th. Joh. 211, 234.

Rafael 177.
Ramus, P. 411—13, 418.
Raquin, R. 427.
Reid 199.
Reimarus, E. S. 274.
Reinbeck 314.
Riccoboni, A. 427.
Richter, J. P. 279—80, 334.
Rickert, H. 406.
Riedel 239, 383.
Ritter, Heinr. 327.
Robortelli, F. 174, 179.
Rollin, C. 248.
Roſenkranz, C. 149, 336, 347.
Roſmini, A. 342—45.
Roth 314.
Rouſſeau, G. G., 246, 451, 461.
Ruge, A. 336, 365.
Ruskin, J. 369—70.

Sainte-Beuve, C. A. 355—56.
Salisbury von, Joh. 169.
Salviati, L. 346, 428.
Salvini, A. M. 189, 192.
Sanchez, F. 202, 221, 396, 413.
Sanctis (de), F. 346—57, 405, 408, 423, 436, 459.
Sand, George 355.
Santillana (Marquis de) 170.
Sarlo (de), F. 405.
Savonarola, G. 169.
Scaliger, J. C. 175, 202, 211, 219, 221, 427.
Scamozzi, V. 439.
Schasler, M. 364—67, 397, 443, 446.
Schelling, F. 273, 280—88, 294, 301, 322, 325, 329—30, 334—35, 342—44, 348, 366, 374, 428, 436—37, 441, 462.
Schiller, F. 273—79, 281, 288, 301, 311, 334, 342, 348, 374, 392, 461—62.
Schoppe, K. 202.
Schleiermacher, F. 308—13, 322, 327, 330, 334, 363, 365, 408, 447—50.
Schlegel, A. W. 342, 345, 350, 435, 461—62.
Schlegel, C. 239.
Schlegel, F. A., 281, 335, 342, 461—62.
Schmidt, J. 362.
Schmidt, V. 350.
Schneider, C. 239.
Schopenhauer, A. 294—97, 302, 351, 392, 442.
Schott 239.
Schubart 239.
Schütz, C. G., 239.
Scotus Erigena, J. 168.
Scudery (de), G. 429.
Segni, V. 175, 426—27.
Seneca 166, 416.
Sforza, Pallavicino 185—86, 193—94, 222, 432.
Shaftesbury, A. 198—99.
Shelley, P. B. 340.
Siebeck, H. 392—93.
Simonides 151.
Smith, A. 199.
Sokrates 158, 165, 450.
Sophokles 151.
Solger, C. G. F. 280, 286—88, 294, 302, 329—30, 335—36, 366, 423, 441—42.
Spalletti, G. 260—61.
Spencer, H. 374—76, 463.
Spencer, J. 439.
Speroni, S. 232.
Stael, de 340.
Steinthal 168, 319—22, 389—90.
Stern, P., 395.
Strabo 155.
Stumpf, C. 377.
Sully 376.
Sulzer, A. C. 239, 240, 260, 332.
Süßmilch 246.
Szerdahel 239.

Taille, J., de la 427.
Taine, H. 355, 356, 378—81, 385, 397.

Talia, G. B. 341.
Talon, Omer 412.
Tari, A. 371—78.
Taſſo, T. 173, 175, 228, 347, 431.
Taſſoni, A. 175.
Teleſius, B. 223.
Theodulf 170.
Theophraſt 415.
Terraſſon 197, 458.
Tertullian 169.
Teſauro, E. 182, 189, 222, 328, 332, 420.
Thomaſius, C. 184.
Tieck, F. 281, 287.
Tiedemann 246.
Tiſias 410.
Tolſtoj, L. 398, 452.
Tommaſeo, N. 345, 352.
Töpfer 369.
Trahndorff 323, 375.
Treviſano, B. 183, 184, 189, 204, 210, 230.
Troiano, P. R. 405.
Trublet 188.

Valdes (de), J. 418.
Varchi, B. 346.
Varro 455.
Vater, J. S. 314.
Vega (de), L. 431.
Venturi, A. 464.
Véron, E. 397—98.
Vettori, P. 175.
Vico, G. B. 212—27, 229, 231—32, 242—43, 246, 262, 265, 269, 296, 322, 347, 408, 422.
Viſcher, R. 392.
Viſcher, F. T. 324—26, 331, 336—37, 350, 360—61, 363, 365—66, 371, 391—92, 443, 449—50, 452, 463.
Visconti, E. 341, 345.
Vitruv 439.
Vives, L. 411—13, 418, 431.
Volkelt, J. 392.
Volkmann, W. 362.
Voltaire 190, 197, 233, 333, 434, 458.
Voſſius, J. 211.
Voßler, K. 423.

Wagner, A. 350.
Wagner, R. 399, 444.
Webb, D. 260.
Weiße, C. 323—25, 335—36, 365, 443, 463.
Weißhuhn 274.
Werenfels (v.), G. L. 211.
Weſtenrieder, L. 289.
Whateley, R. 413.
Whitney, G. D. 389—90.
Wilkins 203.
Winckelmann, G. 253—57, 259, 262, 266, 271, 282, 318, 338.
Wirth, J. U. 327.
Wolf, F. A. 227.
Wolff, C. 203, 211, 227, 269, 439.
Wordsworth 331, 340.
Wundt, W. 390.

Xenophon 165.

Zanotti, F. M. 231.
Zeiſing, A. 323—24, 336, 366, 443.
Zeno 181, 211, 219.
Zimmermann, R. 303, 312, 358—62, 400.
Zola, E. 398.

III

Namenregiſter zum Bibliographiſchen Anhang

Alemanni, V. 472.
Aliotta, A. 480.
Ambroſi, L. 470.
Arnaud 478.
Arréat, L. 477, 479.

Baccio 480.
Baſch, V. 473, 475, 479.
Bellezza, P. 475.
Bénard, Ch. 469.
Benſey, T. 473, 475, 479.
Benoiſt, Ch. 477.
Bertana, E. 472, 475, 479.
Bianchi, R. 479.
Bieſe, A. 478.
Blankenburg, v. 469.
Blümner, U. 479, 503
Bode, W. 473.
Boeri, A. 471.
Borgeſe, G. A. 476.
Borinski, K. 470, 471, 473, 478.
Boſanquet, B. 467, 469, 473, 475, 476, 506—7, 509, 513, 516, 517.
Braitmaier, F. 471, 473, 475, 511, 513, 516.
Breitinger 478.
Brenning, E. 469.
Brognoligo, A. 472.
Brunetière, F. 471, 478.
Butcher, S. H. 469.

Cantoni, C. 472, 473.
Ceſareo, G. A. 479.
Cesca, G. 479.
Chaignet, A. E. 469, 477.
Cohen, H. 473.
Cocchia, E. 476.
Colecchi, O. 473.
Comparetti, D. 470, 477.
Couſin, V. 471.
Croce, B. 469, 471, 472, 473, 475, 47 477, 479, 480.

Danckelmann, E. 473.
Danzel, T. W. 471, 473, 474.
Deſſoir, M. 472.
Diez, M. 476.
Donati, L. 471.
Doncieux 471.
Döring 469.
Dupont, P. 478.

Ebner, J. 478.
Egger, E. 469, 477, 478, 479.

Faggi, A. 475, 476, 479.
Falkenheim, H. 473.
Farinelli, A. 479.
Ferrari, G. 472.
Ferrieri, P. 476.
Fiſcher, K. 471, 473, 474.
Flamini, F. 470.
Flint, R. 472.
Foffano, F. 471.
Fowler, T. 471.
Fusco, A. 470.

Galletti, A. 478.
Gallo, N. 476.
Garoglio, D. 479.
Gayley, C. M. 469, 478.
Gentile, G. 472, 475, 479.
Giannini, A. 470.
Goethe, W. 473.
Graf, A. 478.
Gruber 469.
Grucker, E. 471, 473.
Grundmann, R. 473.

Hamelius, P. 478.
Hartmann (von), E. 474, 475, 476, 479.
Haym, R. 474.
Hebenſtreit, G. 469.
Hegel, G. F. 469.
Hennequin, E. 479.
Hettner, H. 473.
Hoſtinsky, O. 474.

Imbriani, V. 476.

Jacquinet, P. 471, 510.
Janoſi, P. 467.
Jeithles 469.
Joret, Ch. 473.
Juſti, C. 473.

Kannegießer 473.
Kedney, J. G. 474.
Knight, W. 467.
Kogel, F. 476.
Kohn, J. 474.
Koller, 465—66.
Krantz, E. 471.

Lalo, Ch. 479.
Leone, E. 479.
Lerſch, L. 479.
Levêque, Ch. 468.
Levi, S. 478.
Lintilhac, E. 470, 478.
Loewe, M. L. 475.
Lombardo-Radin, G. 479.
Lotze, H. 474, 479.

Mari, G. 478.
Marini, C. 472.
Martinazzoli, A. 472.
Matragrin, A. 476.
Mayer (von), E. 474.
Meis (de), A. C. 476.
Mele, E. 479.
Menendez y Pelayo, M. 468, 470, 475, 476, 477, 578.
Meyer, G. H. 471.
Michiels, A. 478.
Milſand, J. 476.
Monnier, M. 476.
Montargis, F. 474.
Morandi, L. 475, 478.
Morel 471.
Morel Fatio, A. 478.
Müller, E. 477, 478.
Muret, M. 480.
Murri, R. 480.

Neri, F. 479.
Neubecker, G. 476.
Neumann, W. 473.

Pantaleone, G. 480.
Petent, P. 471.
Pflaum, C. D. 480.
Pica, V. 479.
Pichtos, N. M. 474.
Pott, A. F. 475, 479.
Prieger 472.
Proto, E. 470.

Raabe 472.
Reich, E. 471.
Reynaud, P. 477.
Riciſari, F. 476.
Roberto (de), F. 479.
Rolla, A. 475.
Roſi, M. 470.
Roſſi, G. 470.
Roſſi, Giov. 472.
Roſſi, V. 478.
Ruge, A. 469.

Saintsbury, G. 467, 470, 477, 478.
Sanctis (de), F. 468, 470.
Santayana, J. 479.
Schasler, M. 466—67, 475, 479.
Schlapp, O. 473.
Schmidt, J. 471.
Schmidt, E. 473.
Schleiermacher, F. 469.
Scott, F. 469, 478.
Scott, W. R. 471.
Segond, J. 480.
Siebeck, H. 469.
Sizeranne (de la), R. 476.

Solger 469.
Solmi, E. 470.
Sommer, R. 472, 473, 474.
Sommerlad, F. 474.
Spaventa, B. 472.
Spicker, G. 471.
Spinazzola, V. 468.
Spingarn, J. E. 470. 478. 479.
Spitzer, H. 476.
Steinthal, H. 470, 473, 475, 479.
Stein (von), H. 470, 471.
Sulzer, J. G. 469.

Taparelli, L. 470.
Tempel, G. 474.
Thiele, G. 477.
Thurot, Ch. 479.
Tiſſot, E. 479.
Torraca, F. 475.

Unruh, F. 475.

Vacherot, E. 469.
Vallet, P. 470.
Villari, P. 476.
Viola, A. 469.
Volkmann, R. 477, 479.
Vorluni, G. 479.
Voßler, K. 470, 477, 478, 479.

Walter, J. 469.
Wechßler, E. 479.
Werner, K. 472, 475.
Wohlgemuth, J. 473,
Wulf (de), M. 470.

Zeitler, J. 477.
Zenatti, D., 470.
Zimmermann, G. 474.
Zimmermann, R. 466, 469, 471, 473, 475.
Zoccoli, E. 474, 476.
Zumbini, B. 472.

Errata

Seite	32	Zeile	1	von	oben	Nach	ſoll	heißen	Nachdem
„	155	„	11	„	„	Ariſtoteles	„	„	Eratoſthenes
„	225	„	3	„	unten	innerhalb	„	„	außerhalb
„	327	„	2	„	oben	Erich	„	„	Heinrich
„	355	„	6	„	unten	Maculay	„	„	Macaulay
„	380	„	17	„	oben	Charakers	„	„	Charakters
„	392	„	15	„	„	E. Siebeck	„	„	H. Siebeck
„	417	Anm.	2			De sublimitte	„	„	De sublimitate
„	429	Zeile	14	von	oben	Chaplain	„	„	Chapelain
„	449	„	6	„	unten	G. G. Fiſcher	„	„	J. G. Fiſcher.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Hauptwerke der bildenden Kunst

In geschichtlichem Zusammenhange erläutert von

— Dr. Georg Warnecke —

Gr. 8°. Ungefähr 30 Bogen mit 440 Abbildungen und vier Farbendrucken. **Preis Mk. 6.—, gebunden Mk. 7.50**

Diese in Ansehung des Gebotenen spottwohlfeile kleine Kunstgeschichte kommt dem Bedürfnis derer entgegen, die rasch von einem kundigen Führer eine Übersicht über das Gebiet der bildenden Kunst gewinnen wollen. Der Verfasser leitet in seinen Beschreibungen zur Betrachtung der wichtigen Merkmale an und bedient sich durchweg einer gemeinverständlichen Schreibweise. Das neunzehnte Jahrhundert ist auf etwa 150 Seiten mit mehr als 80 Abbildungen vertreten.

Aus

Anselm Feuerbachs Jugendjahren

von

A. von Oechelhäuser

Geheimer Hofrat

Kl. 4°. 126 Seiten mit einem Lichtdruck und sieben Vollbildern in Autotypie. **Elegant broschiert Mk. 4.—**

Das Werk bringt neues dokumentarisches Material zu Anselm Feuerbachs Biographie bei. Das Bild des feinsinnigen Künstlers, dessen Stern immer höher steigt, wird hier durch neue interessante Züge bereichert. Ein bisher unbekanntes Bildnis des Meisters und unveröffentlichte Studien sind dem Heft beigegeben. Zu dem „Vermächtnis" und der Allgeyerschen Biographie bildet A. von Oechelhäusers Arbeit eine unentbehrliche Ergänzung.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Von der Sammlung:

Berühmte Kunststätten

erschienen bisher folgende Bände:

Band I: **Vom alten Rom** von Eugen Petersen. 148 Seiten mit 125 Abbildungen Mk. 3.—
„ II: **Venedig** von G. Pauli. 165 Seiten mit 137 Abbildungen Mk. 3.—
„ III: **Rom in der Renaissance** von E. Steinmann. 172 Seiten mit 142 Abbildungen Mk. 4.—
„ IV: **Pompeji** von R. Engelmann. 105 Seiten mit 144 Abb. Mk. 3.—
„ V: **Nürnberg** von P. J. Rée. 221 Seiten mit 163 Abbild. Mk. 4.—
„ VI: **Paris** von Georges Riat. 204 Seiten mit 180 Abbild. Mk. 4.—
„ VII: **Brügge und Ypern** von Henri Hymans. 120 Seiten mit 115 Abbildungen Mk. 3.—
„ VIII: **Prag** von J. Neuwirth. 160 Seiten mit 105 Abbildungen Mk. 4.—
„ IX: **Siena** von L. M. Richter. 184 Seiten mit 153 Abbild. Mk. 4.—
„ X: **Ravenna** von Walter Goetz. 136 Seiten mit 139 Abbild. Mk. 3.—
„ XI: **Konstantinopel** von Hermann Barth. 201 Seiten mit 103 Abbildungen Mk. 4.—
„ XII: **Moskau** von Eugen Zabel. 123 Seiten mit 81 Abbild. Mk. 3.—
„ XIII: **Cordoba und Granada** von K. E. Schmidt. 131 Seiten mit 97 Abbildungen Mk. 3.—
„ XIV: **Gent und Tournai** von Henri Hymans. 140 Seiten mit 120 Abbildungen Mk. 4.—
„ XV: **Sevilla** von K. E. Schmidt. 144 Seiten mit 111 Abbild. Mk. 3.—
„ XVI: **Pisa** von P. Schubring. 176 Seiten mit 141 Abbild. Mk. 4.—
„ XVII: **Bologna** von Ludwig Weber. 152 Seiten mit 120 Abbild. Mk. 3.—
„ XVIII: **Strassburg** von Fr. Fr. Leitschuh. 160 S. mit 140 Abb. Mk. 4.—
„ XIX: **Danzig** von A. Lindner. 112 Seiten mit 101 Abbildungen Mk. 3.—
„ XX: **Florenz** von Ad. Philippi. 244 Seiten mit 222 Abbild. Mk. 4.—
„ XXI: **Kairo** von Franz-Pascha. 152 Seiten mit 128 Abbild. Mk. 4.—
„ XXII: **Augsburg** von B. Riehl. 148 Seiten mit 103 Abbildungen Mk. 3.—
„ XXIII: **Verona** von G. Biermann. 190 Seiten mit 125 Abbild. Mk. 3.—
„ XXIV: **Sizilien I** (Die Griechenstädte) von M. G. Zimmermann. 126 Seiten mit 123 Abbildungen Mk. 3.—
„ XXV: **Sizilien II** (Palermo) von M. G. Zimmermann. 168 Seiten mit 117 Abbildungen Mk. 3.—
„ XXVI: **Padua** von L. Volkmann. 138 Seiten mit 100 Abbild. Mk. 3.—
„ XXVII: **Mailand** von Agnes Goesche. 222 Seiten mit 148 Abbild. Mk. 3.—
„ XXVIII: **Hildesheim und Goslar** von O. Gerland. 124 Seiten mit 80 Abbildungen Mk. 3.—
„ XXIX: **Neapel I** (Die alte Kunst) von W. Rolfs. 180 Seiten mit 140 Abbildungen Mk. 3.—

Die Sammlung wird fortgesetzt, es empfiehlt sich daher, bei einer Buchhandlung darauf zu subskribieren.

Die Bände sind sämtlich elegant kartoniert und einzeln zu beziehen.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Jacob Burckhardt, Der Cicerone

Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens

Neunte verbesserte und vermehrte Auflage

Unter Mitwirkung von Fachgenossen bearbeitet von

C. v. Fabriczy und **Wilh. Bode**

Zwei Teile 8°. I. Antike IX und 260 S. — II. IV., 960, VIII, und 164 S.

Gebunden **16.50 Mk.**

Jacob Burckhardt
Die Kultur der Renaissance in Italien

Neunte Auflage, besorgt von **Ludwig Geiger**

Zwei Bände, geheftet **10.50 Mk.**, in Leinen gebunden **12.50 Mk.**,
in Halbfranz **14.50 Mk.**

Dieses klassische Werk ist eines der wenigen literarischen Kunstwerke, die sich durch Jahrzehnte in unveränderter Frische erhalten haben. Der Verfasser bietet in gedrängtester Form die Ergebnisse jahrzehntelanger Studien. Es ist eine in Auffassung, Gruppierung und stilistischer Durchführung gleich meisterhafte Leistung.

Die Zeit Constantins des Großen

Von Jacob Burckhardt

—— Dritte, vom Verfasser selbst besorgte Auflage ——

Geheftet **6 Mk.**, gebunden 8 **Mk.**

Diesem Werke eignen dieselben literarischen und wissenschaftlichen Qualitäten wie dem vorgenannten, Kenntnis der Quellen und meisterhafte Verwertung, d. h. höchste plastische Bestimmtheit der Darstellung zeichnen die Arbeit des Verfassers aus.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Anton Springer

Handbuch der Kunstgeschichte

Siebente Auflage * Vier Bände

Mit 2083 Abb. u. 53 Farbendrucktafeln. — In Leinen geb. 32 M.

I. **Das Altertum.** Neu bearbeitet von Prof. Dr. A. Michaelis. 474 Seiten mit 783 Abbildungen und 8 Farbendrucken. Geb. in Leinen 9 Mark.

II. **Das Mittelalter.** Neu bearb. von Prof. Dr. Jos. Neuwirth. 460 Seiten mit 559 Abbildungen und 9 Farbendrucken. Geb. in Leinen 7 Mark.

III. **Die Renaissance in Italien.** 512 Seiten mit 319 Abbildungen und 16 Farbendrucken. Gebunden in Leinen 8 Mark.

IV. **Die Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.** 597 Seiten mit 425 Abbildungen und 19 Farbendrucken. Gebunden in Leinen 8 Mark.

Grenzboten: „Wir haben ein köstliches Vermächtnis des Meisters und Begründers der deutschen Kunstgeschichte vor uns, dessen sich das Laienpublikum ebenso wie die Fachgenossenschaft freuen kann... Die vornehme Sprache des Buches, das klare besonnene Urteil, die volle Beherrschung des unendlichen Stoffes, die meisterhafte Hervorhebung des Wichtigen, die glückliche Behandlung minder bedeutender Einzelheiten — das alles sind Eigenschaften, wie sie in solcher Vereinigung wenig Bücher zeigen. In Springers Handbuch zu lesen ist immer wieder aufs neue ein hoher Genuß."

Max Schmid

Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts

In drei Bänden. — I. Band: Bis zum Jahre 1850

23 Bogen Lex. 8° mit 262 Abbildungen und 10 farbigen Tafeln

Preis geheftet 8 Mark, gebunden 9 Mark

Inhalt des ersten Bandes:

1. Die Kunst der romanischen Länder bis 1789; a) Frankreich, b) Italien, c) Spanien
2. Die Kunst der germanischen Länder bis 1789; a) England, b) Deutschland
3. Die französische Kunst in der Zeit der Revolution und des ersten Kaiserreiches
4. Deutscher Neu-Klassizismus
5. Englische Kunst um 1800 bis 1850
6. Französische Kunst 1815—1848
7. Deutsche Kunst 1815—1850

Das Werk ist eine wertvolle Ergänzung zu Springers Handbuch der Kunstgeschichte

Die Zeitschrift für Christliche Kunst äußert sich wie folgt: Die Sprache, in der das Buch geschrieben, ist frisch und gewandt, wie gerade das Thema sie verlangt, die Illustrationen, vorzüglich reproduziert, sind mit großer Geschicklichkeit ausgesucht.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

G. Seailles

Das künſtleriſche Genie

Deutſche Überſetzung von **Marie Borſt.**

XII und 292 Seiten. Preis: Geheftet 5 Mark, gebunden 4 Mark

Eine eingehende, ſcharfſinnige, klare und anziehende Unterſuchung, ſpeziell über das künſtleriſche Genie.

Inhalt: Einleitung — Das Genie in der Intelligenz — Das Bild und ſein Zuſammenhang mit der Bewegung — Organiſation der Bewegungen in ihrem Zuſammenhang mit der Organiſation der Bilder — Die künſtleriſche Konzeption — Die Ausführung des Kunſtwerkes — Das Kunſtwerk — Schluß.

Moriz Thauſing **Dürer**

Geſchichte ſeines Lebens und ſeiner Kunſt

Zweite verbeſſerte Auflage. Preis: Engliſch kartoniert 20 Mark, gebunden in Halbfranz 24 Mark

770 Seiten mit Textilluſtrationen, Vollbildern und Titelkupfern

Die umfaſſendſte Biographie Dürers, ein muſterhaftes, prächtig geſchriebenes, geſchmackvoll ausgeſtattetes Buch.

Raffael u. Michelangelo

von

Anton Springer

Dritte Auflage

Mit zahlreichen Textbildern und 10 Heliogravüren

2 Bände in ſtilvollem Renaiſſanceband 20 Mark

Das Werk behauptet einen Ehrenplatz in der kunſtgeſchichtlichen Literatur. Seine Ausſtattung iſt vornehm.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Goethe

von **Karl Heinemann**

— Dritte verbesserte Auflage —

50 Bogen gr. 8°. Mit 271 Abbildungen in und außer dem Texte, Faksimiles, Plänen und Kunstbeilagen

— In einem Bande —

Geheftet 10 M., gebunden in Leinen 12 M., in Halbfranz 14 M.

Nord und Süd:

Daß Heinemanns Werk auf genauer Kenntnis und gewissenhafter Benutzung der Quellen und des durch die neuesten Forschungen gelieferten Materials beruht, und daß es in der Darstellung ebensowohl die Trockenheit des gelehrten Literarhistorikers, der sich an Fachleute wendet, wie die phrasenhafte Überschwenglichkeit und Gesuchtheit des Feuilletonisten vermeidet, das versteht sich bei dem Manne, der uns das schöne Buch über Goethes Mutter geschenkt hat, von selbst.

Preußische Jahrbücher:

Es ist eine mit sorgfältiger Gewissenhaftigkeit verfaßte und auf einer klaren Gesamtanschauung beruhende Arbeit.

Deutsche in Rom

Skizzen und Studien aus elf Jahrhunderten

von

G. von Graevenitz

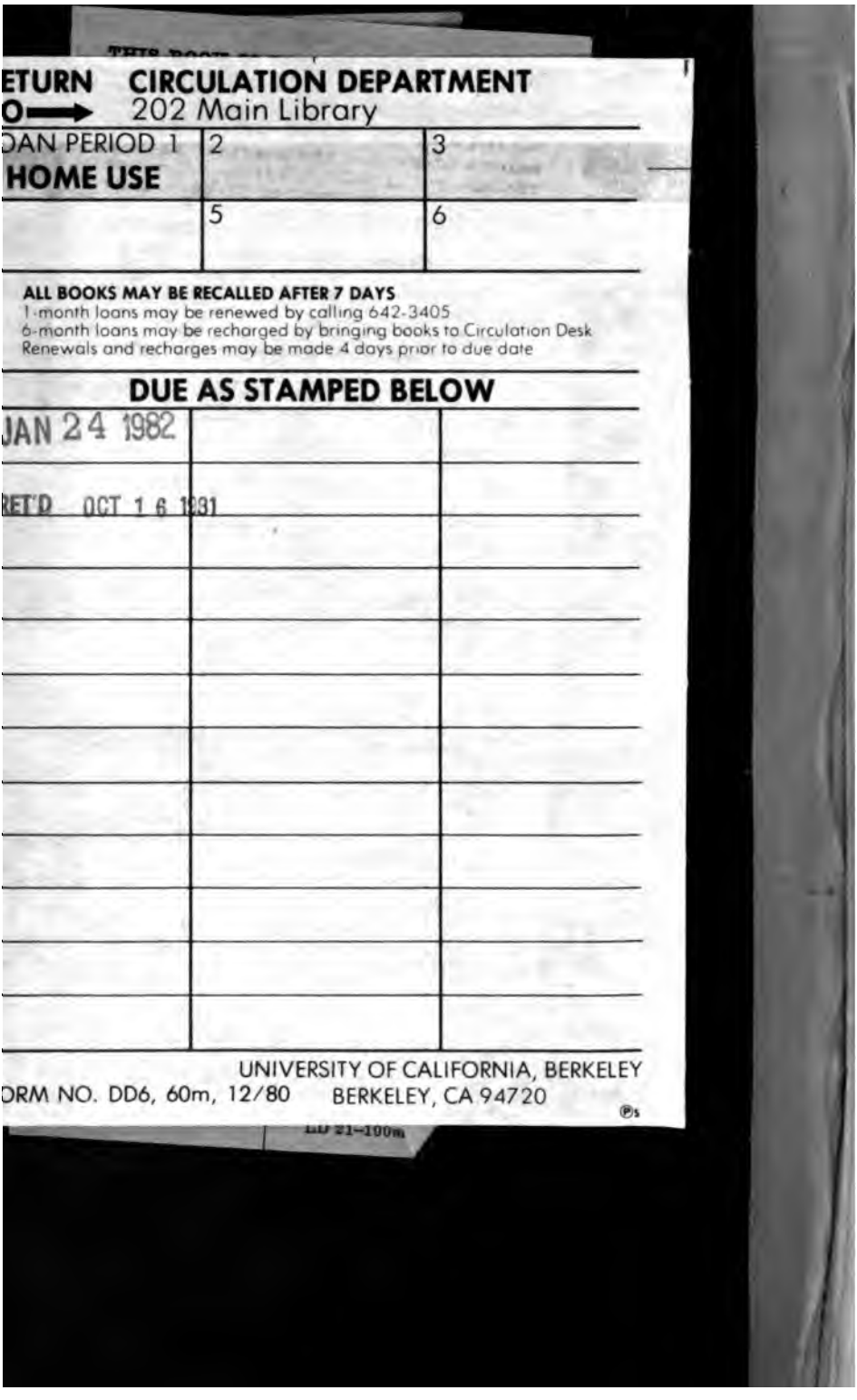
XII und 308 Seiten mit 100 Abbildungen und zwei Plänen von Rom

Preis geheftet 8 Mark, gebunden 9 Mark

Dies ist kein Buch zur flüchtigen Lektüre; der große Zusammenhang und das enge Verhältnis, das die deutsche Sehnsucht nach der alten Hauptstadt der Welt zwischen Germanien und Italien entstehen ließ, ist hier in so trefflicher, eindringlicher und zum Forschen und Denken anregender Weise zum Ausdruck gekommen, daß es schade wäre, diesem Buch anders als in ernster, langer, eingehender Beschäftigung nahe zu treten. . . . Die Abbildungen gehören zur Sache, zum Text; sie sind nicht von der Art, daß man sich besinnen muß, warum sie da sind. Als sinniges Motto zu „Deutsche in Rom" schmückt Tischbeins „Goethe in der Campagna" aus dem Staedelschen Institut und dem Frankfurter Bürgerverein als Titelbild das von dem rührigen E. A. Seemannschen Verlag trefflich ausgestattete Buch. Mit Goethes italienischer Reise in der Tasche und durch Graevenitz' Studien gut vorbereitet ist man der richtige „Deutsche in Rom". („Frankfurter Zeitung".)

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

41 3/4.



ETURN CIRCULATION DEPARTMENT
O→ 202 Main Library

OAN PERIOD 1 HOME USE	2	3
	5	6

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS
1-month loans may be renewed by calling 642-3405
6-month loans may be recharged by bringing books to Circulation Desk
Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date

DUE AS STAMPED BELOW

JAN 24 1982

RET'D OCT 16 1981

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
ORM NO. DD6, 60m, 12/80 BERKELEY, CA 94720

U. C. BERKELEY LIBRARIES
C046759940
BH204
C73
136390